
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 04163 5202

LA

SOCIÉTÉ DES CONCERTS

DU CONSERVATOIRE

DE 1828 A 1897



Harpe chromatique sans pédales

(Système G. Lyon, breveté)

PLEYEL, WOLFF ET Cie

Pianos et Harpes

PARIS

LA

[S]OCIÉTÉ DES CONCERTS

DU CONSERVATOIRE

De 1828 à 1897

LES GRANDS CONCERTS SYMPHONIQUES DE PARIS

PAR

A. DANDELOT



SIXIÈME ÉDITION

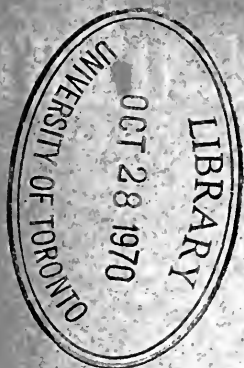


PARIS

G. HAVARD FILS, ÉDITEUR

27, RUE DE RICHELIEU, 27

1898


LIBRARY
OCT 28 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

A Monsieur

THÉODORE DUBOIS

MEMBRE DE L'INSTITUT

Directeur du Conservatoire National de musique et de déclamation.

A. D.

AVERTISSEMENT

Lorsque j'assistai aux séances données par la *Société philarmonique* de Berlin, sous la direction de M. Arthur Nikisch, les 9, 11, 13 et 16 mai 1897, je fus frappé de la disproportion entre la qualité de l'exécution et l'enthousiasme fabuleux du public.

Comment, me disais-je, est-il possible qu'on soit parfois si sobre d'applaudissements dans les séances souvent admirables de nos grands Concerts symphoniques, alors qu'ici chaque morceau est accueilli par des délires d'acclamations! Cependant y a-t-il une telle disproportion entre nos premiers orchestres français et la Société allemande? — Assurément non, répondront les connaisseurs et beaucoup d'entre eux reconnaîtront même que les auditions de la *Société des Concerts du Conservatoire*, que celles du Châtelet et du Cirque d'été ne le cèdent en rien aux séances que nous offrit M. Nikisch au Cirque d'hiver!

Peut-être pourrait-on me citer telle page qui fut mieux traduite que chez nous, je l'accorde; mais je parle ici de l'ensemble et soutiens que Beethoven est interprété comme il faut par le successeur actuel d'Habeneck, que Wagner n'a pas plus de

secrets pour M. Lamoureux que pour M. Nikisch et que M. Ed. Colonne possède mieux son Berlioz que le Capellmeister du Gevandhaus de Leipzig, auquel je reconnais pourtant une très grande valeur et beaucoup d'autorité.

Ce sont ces réflexions qui m'ont suggéré l'idée de retracer à grands traits l'histoire de nos orchestres symphoniques. J'ai réservé surtout une large place à la *Société des Concerts du Conservatoire*, parce que, selon le dire de Berlioz « elle est aujourd'hui à peu près sans rivale dans le monde » et que c'est elle qui servit de modèle à toutes les entreprises similaires fondées depuis 1828.

Mon travail sera donc ainsi divisé :

1° *Concerts antérieurs à* 1828. — *Fondation de la Société des Concerts. — Habeneck.*

2° *Les successeurs d'Habeneck — Girard, Tilmant, George Hainl, Deldevez, Garcin, Taffanel.*

3° *Les grands Concerts symphoniques créés depuis* 1828. — *Conclusion.*

Nota. — Tous les noms suivis d'un astérisque seront l'objet d'une notice biographique dans le *Dictionnaire universel des Musiciens* (en préparation).

LA

SOCIÉTÉ DES CONCERTS

DU CONSERVATOIRE

DE 1828 A 1897

Concerts antérieurs à 1828. Fondation de la Société des Concerts. Habeneck.

En 1725, sous la Régence, Anne-Danican Philidor* eut, le premier, l'idée de suppléer au manque de représentations théâtrales pendant le Carême, par l'institution de *Concerts Spirituels*, où l'on n'exécutait que des motets religieux et des morceaux d'un style rigoureusement sévère. Ces auditions, au nombre de vingt-quatre par année, étaient données dans la salle des Suisses, aux Tuileries, de deux à six heures du soir.

Après Philidor, les concerts furent successivement dirigés par : Royer (1741) ; Capéran (1750) ; Bontemps et Levasseur, administrateurs de l'Opéra (1754) ; Dauvergne* (1762) ; Berton* père (1771) ; Gaviniès et Leduc (1775) ; Legros*, ténor à l'Académie royale de musique dont la voix était puissante et de joli timbre (1777 à 1791). C'est à ces concerts que furent d'abord exécutées les *Symphonies* de Gossec*. Mozart*, lors de son second séjour à Paris, put y faire entendre sa *Symphonie* en *ré* (dite *Symphonie parisienne*) le 18 juin, et sa *Symphonie* en *mi bémol* le 8 septembre 1778.

« Elle a extraordinairement plu », écrivait-il à son père[1] au sujet de cette dernière œuvre.

Les *Concerts Spirituels* eurent lieu jusqu'en 1791.

Dès 1770, Gossec dirigeait le *Concert des Amateurs*, fondé par lui, devenu à partir de 1779 *Concert de la Loge Olympique*, sous le patronage de Marie-Antoinette. On y joue six Symphonies inédites de J. Haydn*. Le comte d'Origny succède à Gossec, sans le remplacer, ce qui amène la prompte dissolution de la Société (1789).

L'an VII de la République, Gossec fonde les *Concerts de la rue de Cléry*, qu'il dirige en compagnie de Plantade père; il y fait entendre la première *Symphonie* de Reicha*.

Les *Concerts Feydeau*, organisés en 1794, n'ont qu'une durée éphémère.

En 1805, l'administration du Théâtre-Italien s'efforce de ressusciter les *Concerts Spirituels*; l'essai se poursuit à la salle Louvois, puis à l'Odéon, mais ne prend un caractère sérieux que lorsque le directeur de l'Académie royale de musique confie à Habeneck le soin de faire entendre les chefs-d'œuvre symphoniques. Commencées à la salle Louvois, en mars 1818, ces auditions se continuent à la salle Le Peletier, à partir de 1821.

A l'Odéon, c'est Girard qui dirigeait l'orchestre (l'Odéon était alors un théâtre lyrique); un jour qu'il faisait répéter à ses musiciens la *Symphonie pastorale* de Beethoven, ceux-ci se récrièrent, clamant que ce n'était pas là de la musique!

Je signalerai encore les concerts institués au Conservatoire sous le nom d'*Exercices publics* (1806) pour arriver enfin à reproduire l'Arrêté ministériel du 15 février 1828, signé du vicomte de La Rochefoucauld,

1. Léopold Mozart.

autorisant les *anciens* et *nouveaux* élèves du Conservatoire à donner six séances publiques annuelles. Voici le texte de cette pièce officielle :

« Nous, aide de camp du roi, chargé du département des Beaux-Arts de la Maison de Sa Majesté,

Sur la demande du directeur de l'École royale de musique et de déclamation lyrique[1], voulant rendre à cette école la réputation qu'elle avait acquise par la perfection de ses exercices publics, et nous étant assurés que ces concerts sont un moyen puissant d'émulation pour les élèves et même pour les professeurs,

Avons arrêté ce qui suit :

« (Articles ayant trait à la constitution de la Société)..... »

C'est grâce à Cherubini *, directeur de l'École royale de musique et plus encore aux acharnées démarches et sollicitations d'Habeneck, que Paris fut doté de cette association artistique. Aussi, s'il n'y a pas lieu de faire ici la biographie de l'illustre auteur des *Deux Journées*, nous est-il impossible de ne pas rappeler les principaux faits de l'existence du fondateur de la *Société des Concerts*.

Fils d'un artiste né à Manheim, engagé dans la musique d'un régiment français, François-Antoine Habeneck vit le jour à Mézières, le 1er juin 1781. De bonne heure son père lui inculqua les premiers éléments de solfège et lui fit étudier le violon. A dix ans, l'enfant était déjà tellement habile sur cet instrument qu'il put entreprendre une tournée de concerts dans différentes villes de France. Pendant deux années le jeune musicien séjourne à Brest, où il s'essaie à la composition de concertos et de petits opéras, mais il se rend vite compte de l'insuffisance de son instruction

1. C'est ainsi que le Conservatoire était dénommé sous Charles X.

artistique et vient à Paris pour se faire admettre au Conservatoire. Reçu dans la classe de Baillot, qu'on a pu justement appeler le chef de notre école actuelle du violon, Habeneck obtient en 1804 un brillant premier prix et se voit aussitôt nommé répétiteur du cours de son célèbre professeur. De plus, l'impératrice Joséphine l'ayant entendu dans un concert, lui accorde une pension annuelle de 1 200 francs. Après un court passage à l'Opéra-Comique, Habeneck entre à l'orchestre de l'Opéra, en qualité de premier violon. La place de chef des seconds violons étant vacante, il y aspire, mais se voit préférer un musicien assez ordinaire. Bientôt, il est vrai, à la suite d'un concours très disputé, Habeneck était adjoint à Rodolphe Kreutzer*, comme violon-solo. Kreutzer ayant été proclamé chef d'orchestre, à la mort de Persuis*, cède la première place instrumentale à son camarade de pupitre. Depuis 1806, Habeneck dirigeait au Conservatoire (sur l'avis motivé de Cherubini, Méhul et Gossec) les *Exercices publics*, qui ne cessèrent qu'en 1815. Ces auditions avaient lieu dans la petite salle des concerts, aujourd'hui salle d'examen et classe d'orgue.

Aux *Concerts Spirituels* de l'Opéra, dont Habeneck prend la direction en 1818, ainsi que nous l'avons dit plus haut, concerts qui eurent lieu chaque année les lundi, mercredi et vendredi de la semaine sainte — jusqu'à 1831 — il fait jouer diverses œuvres de Beethoven, entre autres la *Symphonie* en *ré*, dans laquelle il se vit forcé de substituer à l'*andante*, l'*allegretto* de la *Symphonie* en *la*, afin de satisfaire ses musiciens, contre l'opposition desquels il dut souvent lutter. Cette fois, l'échange parut plaire au public, car l'adorable page de la *Septième Symphonie* fut bissée avec transports.



FRANÇOIS HABENECK

Nommé Directeur de l'Opéra, en remplacement de Viotti*, le 1er novembre 1821, Habeneck confie à Baillot* la mission de conduire les *Concerts Spirituels.*

L'Académie Royale de musique étant installée à la salle Le Peletier depuis le 16 août, la première œuvre nouvelle qu'y monte Habeneck est un opéra-féerie, *Aladin* ou *la Lampe merveilleuse* que Nicolo* n'avait pu achever avant de mourir. Benincori* et Habeneck mirent la dernière main à l'ouvrage, qui fut représenté le 6 février 1822 avec grand succès, grâce surtout à une fastueuse mise en scène (188260 francs 60 furent dépensés !). Ce soir-là, la salle de l'Opéra resplendissait de lumière, car le gaz y faisait sa première apparition, remplaçant les quinquets fumeux jusqu'alors en usage.

Sous l'administration d'Habeneck furent successivement représentés : *Florestan*, de Garcia* ; *Alfred le Grand*, de W. Robert ; *Sapho*, de Reicha ; *Cendrillon*, de F. Sor* ; *Virginie*, de Berton* ; Losthénie. d'Hérold* ; *Aline*, de Gustave Dugazon* ; *Vendôme en Espagne*, d'Hérold ; le *Page inconstant* (ballet de Dauberval), d'Habeneck, joué le 18 décembre 1823 ; *Ipsiboë*, de Kreutzer ; les *Deux Salem*, de Daussoigne* ; *Zémire et Azor*, de Schneitzhoeffer* ; *Iphigénie en Aulide*, de Gluck (reprise solennelle, le 15 avril 1822).

Nommé chevalier de la Légion d'honneur le 19 août 1822, Habeneck quitte la direction de l'Opéra en 1824, où Duplantys lui succède. Le vicomte de La Rochefoucauld crée alors pour son protégé la place d'inspecteur général du Conservatoire (au grand mécontentement de Cherubini), en même temps qu'il lui confie une classe supplémentaire de violon dans le même établissement. Habeneck y forma d'excellents élèves parmi lesquels : Cuvillon, Masset*, Eugène Gautier,

L. Clapisson * et principalement Alard * et Léonard *.

A cette même époque, Habeneck est chargé de la direction de l'orchestre à l'Opéra, Kreutzer ayant fait valoir avec succès ses droits à la retraite. A ce titre il préside aux études des opéras et ballets suivants : *le Siège de Corinthe*, *Moïse*, *le Comte Ory*, *Guillaume Tell*, *Othello*, de Rossini * ; *Astolphe et Joconde*, *la Somnambule* ou *l'Arrivée d'un nouveau seigneur*, *la Fille mal gardée*, d'Hérold : *Manon Lescaut*, *la Tentation*, *la Juive*, *Charles VI*, d'Halévy * ; *Robert-le-Diable* et *les Huguenots*, de Meyerbeer * ; *Marie Stuart*, *Stradella*, de Niedermeyer * ; *Ali-Baba*, de Cherubini ; la *Sylphide*, de Schneitzhoeffer ; *les Martyrs*, *la Favorite*, *Don Sebastien* et *Lucie de Lamermoor*, de Donizetti * ; *Benvenuto Cellini*, de Berlioz * ; *le Guerillero*, *Betty*, d'Ambroise Thomas * ; *Don Juan*, de Mozart (première à l'Opéra, 10 mars 1834).

Mais c'est la création de la *Société des Concerts* qui devait par-dessus tout contribuer à établir pour toujours la gloire d'Habeneck. Aussitôt que fut connu l'Arrêté du vicomte de La Rochefoucauld, Habeneck réunit de nombreux adhérents, qui élurent d'abord un Comité provisoire. Celui-ci convoqua pour une assemblée générale, qui eut lieu le 24 avril 1828, et dans laquelle on lut les cinquante-deux articles du règlement élaboré en vue de la constitution de la Société. On y envisageait toutes les questions : Fondation, Comité d'administration, Chef d'orchestre, Secrétaire, Commissaires, Agent comptable, Archiviste, Dépenses, Devoirs et droits des membres, Bénéfices, etc... (Bien des modifications seront faites par la suite, inspirées par l'expérience.)

Le Comité définitif est ainsi constitué : *Président*, Cherubini, directeur de l'École royale de musique; *Vice-président* et *Chef d'orchestre*, Habeneck; *Commissaire du personnel*, Brod*; *Archiviste*-caissier, Bonet; *Chef du chant*, Kuhn: *Commissaire* du matériel, Amédée; *Membre adjoint au Comité*, Leborne*.

Le personnel instrumental comportait : 15 premiers violons (Tilmant, Urhan*, Battu, Aug. Tolbecque*, Sauzay*, Cuvillon, Girard, Seghers, etc.); 16 seconds violons (Ch. Tolbecque*, Guérin, Clavel*...); 12 violoncelles (Norblin*, Franchomme, Déjazet*, Mercadier, Chevillard*...); 8 contrebasses (Chénié*); 4 flûtes, (Tulou*...); 3 hautbois (Vogt*...; 4 clarinettes (Dacosta*...); 2 trompettes (Dauverné*...); 4 cors (Dauprat*...; 4 bassons (Henri...); 4 trombones (Barbier...); 1 timbalier (Schneitzhoeffer); 1 harpiste.

Le personnel vocal comprenait : 17 premiers sopranos (Mmes Cinti-Damoreau*, Dabadie*, Dorus*, etc.); 19 seconds sopranos (Mmes Caroline et Hortense Maillard, Fuchs...); 22 ténors (Ponchard*, Alexis Dupont*, Adolphe Nourrit*, Wartel*, Massol, Trévaux, Plantade*, Aug. Panseron*...); 21 basses (Levasseur* Dabadie*, Barroilhet, Serdat...).

Les concerts eurent lieu dès le premier jour dans la salle de la rue du Conservatoire, salle construite par l'architecte Delannois, à la suite d'un décret du 3 mars 1806. Je n'ai pas à décrire ce coin de notre école de musique, car tous ceux qui, à Paris, s'intéressent aux choses de la musique, l'ont certainement fréquenté, soit à l'époque des concours annuels, soit en assistant aux séances de la *Société des Concerts*. Je dois rappeler, cependant, qu'à l'origine la salle contenait 1078 places pour les auditeurs, ainsi réparties : orchestre, 180; couloirs d'orchestre (debout), 16;



CHERUBINI

parterre, 150 ; 30 baignoires, 176 ; fauteuils de balcon, 68 : couloirs de balcon (debout), 16 ; 30 premières loges, 157 : 34 deuxièmes loges (dont deux réservées à la presse), 177 ; 4 troisièmes loges, 25 ; stalles d'amphithéâtre, 89 ; 2 loges sur le théâtre, 24.

Plus tard, la salle sera un peu remaniée (1865) et le prix des places, très modeste au début, légèrement augmenté (1858).

La première séance de la *Société des Concerts* eut lieu le 9 mars 1828, date mémorable, car elle marque le début de la grande évolution musicale qui allait s'accomplir en France à dater de ce jour. Aussi ne puis-je me dispenser de reproduire le programme de cette sensationnelle audition.

1° *Symphonie héroïque*	BEETHOVEN.
2° Duo de *Sémiramis*	ROSSINI.
3° *Solo* de cor à pistons (exécuté par l'auteur)	MEIFRED.
4° *Concerto* de violon (exécuté par M. Sauzay)[1]	RODE.
5° *Air* (chanté par Mlle H. Maillard)	ROSSINI.
6° Chœur de *Blanche de Provence*	CHERUBINI.
7° Ouverture des *Abencerages*	CHERUBINI.
8° *Kyrie* et *Gloria* de la *Messe du Sacre* (exécutés à grand chœur)	CHERUBINI.

L'Orchestre sous la direction de F. HABENECK.

Je n'aurai pas le loisir, en ce court travail, d'analyser toutes les œuvres jouées à la *Société des Concerts* (ce qui constituerait une grande partie de l'histoire de la musique), mais il est des productions de telle importance que je dois m'arrêter, si peu que ce soit. De ce nombre est la *Symphonie héroïque*, la troisième des neuf superbes pièces de ce genre écrites par Beethoven. Achevée en 1804, jouée pour la première fois à Vienne,

1. C'est Baillot qui devait jouer ce *Concerto*, mais indisposé au dernier moment, il pria Habeneck de faire interpréter le morceau par son jeune élève Sauzay.

sous la direction de l'auteur, le 7 avril 1805, cette symphonie (op. 55) devait primitivement porter pour titre *Buonaparte*, mais l'illustre musicien, passionnément épris des idées libérales de la Révolution française, ne voulut pas conserver cette appellation lorsqu'il eut connaissance du coup d'État du 18 brumaire, et il l'intitula : *Symphonie héroïque pour fêter le souvenir d'un grand homme.*

« Je connais peu d'exemples en musique d'un style où la douleur ait su conserver constamment des formes aussi pures et une telle noblesse d'expressions », disait Berlioz au sujet de ce chef-d'œuvre[1].

Admirablement exécutée par l'orchestre d'Habeneck, la *Symphonie héroïque* fut très chaudement accueillie par le public, qui fêta surtout l'émouvante *Marche funèbre.* C'est toujours cette page qui sera le plus goûtée par la suite, et cependant le premier mouvement, l'original *scherzo* et l'ingénieux *finale* sont d'inspiration aussi soutenue. Dans cette œuvre, qui marque le début de la seconde manière de Beethoven *, le compositeur use pour la première fois d'un procédé qu'il affectionnera : le retour à la tonique par la tonique elle-même, non procédée de la dominante.

Habeneck, s'inspirant du conseil de Beethoven, d'exécuter cette symphonie « plus près du commencement que de la fin » du concert, l'avait placée, on le voit, en tête du programme.

Le succès obtenu par la *Symphonie héroïque* donna au célèbre chef d'orchestre l'idée de consacrer entièrement au maître de Bonn le programme de son deuxième concert.

1. Les citations de Berlioz que nous ferons à propos des *Symphonies* de Beethoven sont extraites du livre intitulé : *A travers chants* (Michel Lévy, éditeur).

On redonne l'*Héroïque*, puis : *Benedictus* avec chœurs; 1er morceau du *Concerto* pour piano en *ut mineur*, joué par Mme Brod; Quatuor de *Fidelio*, chanté par Mme Cinti-Damoreau, Mlle Maillard, Alexis Dupont et Levasseur; *Concerto* de violon, exécuté par Baillot; *le Christ au mont des oliviers*, oratorio avec chœurs (solo par Mme Damoreau, Ad. Nourrit et Levasseur).

Au troisième concert, je trouve à signaler : une *Fantaisie* pour violon, composée et exécutée par Habeneck; l'ouverture d'*Egmont*[1]; la *Symphonie* en *ut mineur*.

La cinquième *Symphonie* de Beethoven est peut-être la plus merveilleuse, au point de vue strictement musical. Elle fut d'une élaboration assez lente; commencée en 1800, achevée en 1807, elle est jouée pour la première fois au théâtre *An der Wien*, le 22 décembre 1809[2].

C'est encore à Berlioz que nous emprunterons l'appréciation de ce pur chef-d'œuvre : « La plus célèbre de toutes, sans contredit, et aussi la première, selon nous, dans laquelle Beethoven ait donné carrière à sa vaste imagination, sans prendre pour guide ou pour appui une pensée étrangère. Dans les première, seconde et quatrième symphonies, il a plus ou moins agrandi des formes déjà connues, en les poétisant de tout ce que sa vigoureuse jeunesse pouvait y ajouter d'inspirations brillantes ou passionnées; dans la troisième (l'Héroïque), la forme tend à s'élargir, il est vrai, et la pensée s'élève à une grande hauteur; mais on ne saurait y méconnaître cependant l'influence d'un

1. La musique d'*Egmont* fut écrite pour commenter le drame de Gœthe, dont la 1re représentation eut lieu à Vienne en 1811.

2. Entre temps, Beethoven écrivit la *Symphonie* en *si bémol*. La *Gazette de la Musique*, de Leipzig, fit peu d'éloges de la 5e *Symphonie* !

de ces poètes divins auxquels, dès longtemps, le grand artiste avait élevé un temple dans son cœur. . . . . .
. . . .

La Symphonie en *ut mineur*, au contraire, nous paraît émaner directement et uniquement du génie de Beethoven ; c'est sa pensée intime qu'il y va développer ; ses douleurs secrètes, ses colères concentrées, ses rêveries pleines d'un accablement si triste, ses visions nocturnes, ses élans d'enthousiasme en fourniront le sujet ; et les formes de la mélodie, de l'harmonie, du rythme et de l'instrumentation s'y montreront aussi essentiellement individuelles et neuves que douées de puissance et de noblesse... »

La quatrième matinée (les concerts avaient lieu le dimanche à deux heures, ainsi qu'aujourd'hui) est consacrée au divin Mozart ; on y voit inscrits au programme : l'exquise *Symphonie* en *mi* bémol ; un *Concerto* de piano, joué par Kalkbrenner* ; chœur et marche d'*Idoménée ; Finale* de la *Symphonie* en *ut ;* fragments du *Requiem ;* ouverture de la *Flûte enchantée.*

Idoménée, le huitième opéra de Mozart, fut représenté pour la première fois le 29 janvier 1781, à Munich ; cette date est importante, car elle marque une des périodes de transformation de la musique dramatique. « Le caractère mélodique de l'*Idoménée*, dit Fétis*, ne rappelle ni la musique purement italienne, ni la musique allemande formée sous l'influence de celle-ci par Graus, Hasse et Benda, ni le style français, ni enfin les modifications de ce style par Gluck*. Mozart tire tout de son propre fonds, et son ouvrage devient le type d'une musique aussi nouvelle dans son expression, dans la disposition de la phrase, dans la variété

de développements de l'idée principale, que dans la modulation, l'harmonie et l'instrumentation. »

Au sujet de la composition du *Requiem*, il existe diverses versions; d'après nous, celle de Nissen est la meilleure : Mozart aurait eu la commande de cette messe par une lettre anonyme, lui demandant de fixer lui-même le jour de la livraison et le prix de l'ouvrage. Avant la date annoncée, Mozart reçut une certaine somme comme avance. Mais le maître songeait assurément à ses propres funérailles en écrivant son *Requiem*, car il dit un jour à sa femme : « Je l'écris pour moi-même; bien peu de jours me restent à vivre, je ne le sens que trop » et, en effet, il expirait peu après : « Eh quoi? c'est à présent qu'il faut mourir! Mourir lorsque enfin je pourrais être heureux! » disait-il avant d'endurer les terribles souffrances cérébrales qui précédèrent son dernier soupir (5 décembre 1791, à minuit).

La Flûte enchantée, chef-d'œuvre de grâce, de charme et de fraîcheur fut achevée en juillet 1791 et représentée le 30 septembre 1791, à Vienne, avec le plus franc succès, mais sans le moindre bénéfice pour son auteur!

Le sixième concert est donné par ordre de S. A. R. la duchesse de Berry ; Brod y joue un de ses *Concertos* pour hautbois et Baillot un *Concerto* de Beethoven.

Enfin, une séance extraordinaire est organisée au profit des pauvres, le 26 décembre. L'ouverture de *Coriolan* « l'une des créations les plus significatives » de Beethoven, au dire de Wagner*, y est exécutée. Celle-ci fut composée en 1807, pour précéder une tragédie de H.-J. Collin.

On ouvre la deuxième année en consacrant une

séance au Père de la Symphonie, Joseph Haydn, en l'honneur duquel est chantée une *Cantate* à trois voix, de Cherubini (avec le concours de Ponchard, Nourrit et M[lles] Maillard). Outre une *Symphonie*, le programme indique : un *Concerto* de violon composé sur des thèmes d'Haydn, par Kreutzer et joué par Aug. Tolbecque*; la *Tempête* et le *Calme* (orchestre, chœurs et soli par Prévost fils, Wartel, M[mes] H. Maillart et Minoret); Introduction, chœur du Printemps, chœur des Chasseurs (fragments des *Saisons*); Finale de la première partie de la *Création*, l'un des meilleurs oratorios du maître ; et un *Concerto* pour violoncelle, de Romberg*, assez déplacé dans la circonstance.

Cette même année sont donnés pour la première fois :

1° de Beethoven :

L'ouverture de *Fidelio*[1], quatrième morceau d'orchestre écrit pour servir de prélude à l'opéra de ce nom, les trois premiers étant surtout connus sous le nom d'ouvertures de *Léonore*.

La septième *Symphonie* en *la*, œuvre 92, écrite en 1812[2] et jouée à Vienne le 8 décembre 1813, dans la salle de l'Université, sous la direction du Maître[3].

La *Symphonie pastorale* (6[me]) composée en 1808.

2° de Weber :

L'ouverture d'*Obéron*, opéra représenté à Londres le 5 juin 1826, quelques mois avant la mort de l'illustre musicien. Commencé le 23 janvier 1825, à Dresde, *Obéron* fut terminé à Londres, le 9 avril 1826.

1. *Fidelio* fut représenté à Vienne en 1805. Cette ouverture (en *mi majeur*) date de 1814.

2. Achevée le 13 mars 1812.

3. Hummel et Meyerbeer avaient tenu à faire partie de l'orchestre ; le premier jouait la grosse caisse, et l'auteur des *Huguenots* tenait les cymbales !!

L'ouverture de *Freischütz*, chef-d'œuvre produit d'abord à Dresde, en 1819, donné à l'Odéon, en 1824, avec le plus grand succès, puis à l'Opéra, le 7 juin 1841.

Enfin un *Concerto* pour piano, de Henri Herz*, exécuté par l'auteur.

Il nous faut relever principalement dans cette énumération la première audition des sixième et septième *Symphonies* du grand maître de Bonn.

La *Symphonie pastorale* a ce grand avantage de séduire, grâce à son côté pittoresque, ceux mêmes que laissent indifférents d'habitude les pages de musique sérieuse.

« Cet étonnant paysage, dit Berlioz, semble avoir été composé par Poussin et dessiné par Michel-Ange. L'auteur de *Fidelio* et de la *Symphonie héroïque* veut peindre le calme de la campagne, les douces mœurs des bergers. Mais entendons-nous : il ne s'agit pas des bergers roses verts et enrubannés de M. de Florian, encore moins de ceux de M. Lebrun, auteur du *Rossignol*, ou de ceux de J.-J. Rousseau*, auteur du *Devin du Village*[1]. C'est de la nature vraie qu'il s'agit ici. Il intitule son premier morceau : *Sensations douces qu'inspire l'aspect d'un riant paysage*. Les pâtres commencent à circuler dans les champs, avec leur allure nonchalante, leurs pipeaux qu'on entend au loin et tout près : de ravissantes phrases vous caressent délicieu-

1. *Le Devin du Village*, opéra en un acte, paroles et musique de Jean-Jacques Rousseau, représenté le 17 mars 1753 au théâtre de l'Opéra, après avoir été joué devant la Cour à Fontainebleau, les 18 et 24 octobre 1752. Les musiciens de l'orchestre de notre grande scène lyrique voulant se venger de celui qui prétendait « que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir, ou que, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux », pendirent Jean-Jacques en effigie dans la cour de l'Opéra. Son œuvre n'en eut pas moins un gros succès et obtint plus de 400 représentations !

sement comme la brise parfumée du matin; des vols ou plutôt des essaims d'oiseaux babillards passent en bruissant sur votre tête, et de temps en temps l'atmosphère semble chargée de vapeurs; de grands nuages viennent cacher le soleil, puis tout à coup ils se dissipent et laissent tomber d'aplomb sur les champs et les bois des torrents d'une éblouissante lumière...

Plus loin est une *scène au bord de la rivière*. Contemplation... L'auteur a sans doute créé cet admirable *adagio*, couché dans l'herbe, les yeux au ciel, l'oreille au vent, fasciné par mille et mille doux reflets de sons et de lumière, regardant et écoutant à la fois les petites vagues blanches, scintillantes du ruisseau se brisant avec un léger bruit sur les cailloux du rivage; c'est délicieux . . . .

. . . Continuons : le poète nous amène à présent au milieu d'une *réunion joyeuse de paysans*. On danse, on rit, avec modération d'abord; la musette fait entendre un gai refrain, accompagnée d'un basson qui ne sait faire que deux notes. Beethoven a sans doute voulu caractériser par là quelque bon vieux paysan allemand, monté sur un tonneau, armé d'un mauvais instrument délabré, dont il tire à peine les deux sons principaux du ton de *fa*, la dominante et la tonique. Chaque fois que le hautbois entonne son chant de musette naïf et gai comme une jeune fille endimanchée, le vieux basson vient souffler ses deux notes; la phrase mélodique module-t-elle, le basson se tait, compte ses pauses tranquillement jusqu'à ce que la rentrée dans le ton primitif lui permette de replacer son imperturbable *fa*, *ut*, *fa*. Cet effet d'un grotesque excellent, échappe presque complètement à l'attention du public. La danse s'anime, devient folle, bruyante et avinée; on frappe dans les mains; on crie, on court,

on se précipite. C'est une fureur, une rage... Quand un coup de tonnerre lointain vient jeter l'épouvante au milieu du bal champêtre et mettre en fuite les danseurs.

Orage, éclairs. Je désespère de pouvoir donner une idée de ce prodigieux morceau ; il faut l'entendre pour concevoir juqu'à quel degré de vérité et de sublime peut atteindre la musique pittoresque entre les mains d'un homme comme Beethoven. Écoutez ces rafales de vent chargées de pluie, ces sourds grondements des basses, le sifflement aigu des petites flûtes qui nous annoncent une horrible tempête sur le point d'éclater ; l'ouragan s'approche, grossit ; un immense trait chromatique, parti des hauteurs de l'instrumentation, vient fouiller jusqu'aux dernières profondeurs de l'orchestre, y accroche les basses, les entraîne avec lui et remonte en frémissant comme un tourbillon qui renverse tout sur son passage. Alors les trombones éclatent, le tonnerre des timbales redouble de violence ; ce n'est plus de la pluie, du vent, c'est un cataclysme épouvantable, le déluge universel, la fin du monde. En vérité, cela donne des vertiges, et bien des gens, en entendant cet orage ne savent trop si l'émotion qu'ils ressentent est plaisir ou douleur. La symphonie est terminée par l'*action de grâces des paysans après le retour du beau temps.* Tout alors redevient riant, les pâtres reparaissent, se répondent sur la montagne en rappelant leurs troupeaux dispersés ; le ciel est serein ; les torrents s'écoulent peu à peu ; le calme renaît, et, avec lui, renaissent les chants agrestes dont la douce mélodie repose l'âme ébranlée et consternée par l'horreur magnifique du tableau précédent...

La *Symphonie pastorale* fut composée en grande partie dans le vallon de Heiligenstadt, village des envi-

rons de Vienne. Quinze ans plus tard, Beethoven et Schindler parcouraient les mêmes sites par une belle journée de printemps ; tout à coup le maître s'arrête près d'un vieil orme, demandant à son ami s'il entendait le chant du loriot[1], Schindler répond négativement. — « C'est ici cependant, reprend Beethoven, que j'ai écrit la scène au bord du ruisseau ; les cailles, les rossignols et les coucous l'ont composée avec moi ». A cet endroit s'élève aujourd'hui un monument perpétuant ce précieux souvenir. Cette sixième *Symphonie*, terminée en 1808, fut exécutée pour la première fois, à Vienne, le 22 décembre de la même année.

L'*allegretto* de la *Symphonie* en *la* est une des pages les plus universellement admirées dans l'œuvre de Beethoven. « C'est l'expression d'une douleur sans bornes... » à laquelle succède « une vaporeuse mélodie, pure, simple, douce, triste et résignée *comme la patience souriant à la douleur* ».

Les autres parties de cette symphonie sont non moins belles : l'*allegro* vaut par les développements et l'ingéniosité rythmique, le *finale* par la grâce et l'éclat[2].

En 1830, figurent aux programmes : le Chœur d'*Euryanthe*, de Weber *.

Trois *Symphonies* de Beethoven.

La *Symphonie* en *si* bémol (la quatrième)[3] qui fut

1. Beethoven était alors affligé de la surdité qui attrista profondément les dernières années de sa vie et dont il avait ressenti les premières atteintes vers 1798.

2. Cependant, Weber parlant de la *Symphonie* en *la majeur*, eut la sottise de la juger en ces termes : « Beethoven, à présent, est mûr pour les petites maisons » !

3. Elle ne fut publiée qu'en 1809, avec dédicace au comte Oppersdorf et exécutée à Vienne, en 1807.

achevée en 1806 ; œuvre souriante, fraîche, de proportions parfaites, dont l'*adagio* est empreint d'une tendresse indicible. Voici ce qu'en pense Berlioz : « ... C'est tellement pur de formes, l'expression de la mélodie est si angélique et d'une si irrésistible tendresse, que l'art prodigieux de la mise en scène disparaît complètement. On est saisi, dès les premières mesures, d'une émotion qui, à la fin devient accablante par son intensité ; et ce n'est que chez l'un des géants de la poésie, que nous pourrons trouver un point de comparaison à cette page sublime du géant de la musique...[1] »

La deuxième *Symphonie* (en *ré majeur*), exécutée pour la première fois le 5 avril 1803, à Vienne. « On n'y saurait voir que l'ardeur juvénile d'un noble cœur dans lequel se sont conservées intactes les plus belles illusions de la vie », ainsi s'exprime Berlioz au sujet du premier *allegro*, et il ajoute : « ... L'*andante* n'est point traité de la même manière que celui de la première symphonie ; il ne se compose pas d'un thème travaillé en imitations canoniques, mais bien d'un chant pur et candide, exposé d'abord simplement par le *quatuor*, puis brodé avec une rare élégance, au moyen de traits légers dont le caractère ne s'éloigne jamais du sentiment de tendresse qui forme le trait distinctif de l'idée principale. C'est la peinture ravissante d'un bonheur innocent à peine assombri par quelques rares accents de mélancolie... »

Le *scherzo* et le *finale* sont des morceaux rayonnants de vive gaieté ; comment s'imaginer à les entendre qu'une telle œuvre fut écrite durant l'une des périodes les plus tristes de la vie du grand musicien !

1. C'est le 21 février qu'est jouée, pour la première fois au Conservatoire, la *Symphonie* en *si bémol*.

Commencée en 1801, elle ne fut terminée qu'en 1802, à Heiligenstad. « La première édition de cette symphonie, publiée en mars 1804 (dit M. Ch. Malherbe), porte le titre suivant : *Grande Sinfonie*, composée et dédiée à Son Altesse Monseigneur le Prince Charles de Lichnowski, par Louis Van Beethoven, op. 36 ; à Vienne, au bureau d'Arts et d'Industrie (Verlagsnummer ; 305. In Stimmen[1]. »

La *Symphonie* en *ut majeur* (première), qui dérive directement d'Haydn et Mozart et où le *scherzo*, création de Beethoven, fait sa première apparition, remplaçant le *menuet*. Celle-ci fut terminée vers 1800 et jouée pour la première fois, à Vienne, sous la direction de l'auteur, le 2 avril de cette même année. Dédiée au baron Van Swieten, elle fut achetée deux cents ducats par les éditeurs Hofmeister et Kühnel, qui la publièrent en 1801[2].

De Mozart, la *Société des Concerts* exécute l'admirable *Ave verum* (25 avril), chef-d'œuvre improvisé en quelques instants par le maître, six mois avant sa mort.

Une séance est donnée *A la mémoire de Méhul**, le 7 mars, consacrée exclusivement aux œuvres de l'auteur de *Joseph*.

Pour inaugurer sa quatrième année d'existence, la Société joue *Au profit des blessés de juillet* 1830. A cette séance le *Septuor* de Beethoven est exécuté pour la première fois au Conservatoire ; Nourrit, Dabadie

1. Exécutée pour la première fois le 5 avril 1830, à la *Société des Concerts*.

2. La *Symphonie* en *ut majeur*, quoique la première, ne fut donnée au Conservatoire que le 9 mai 1830.

et Levasseur y chantent le trio de *Guillaume Tell*.

Le 13 février 1831, le Finale de *Fidelio* est interprété avec le concours, pour les soli, de Dabadie, Al. Dupont, Prévost, Wartel, Derivis fils * et Cornélie Falcon *.

Au troisième concert, on joue l'ouverture de *Prométhée* de Beethoven, ballet en trois actes, représenté à Vienne, au théâtre de Burg, le 28 mars 1801. Fait curieux, la partition ne fut gravée qu'en 1865, par Breitkof et Härtel, de Leipzig. Delphin Alard fait applaudir un *Rondo* pour violon, d'Habeneck.

Mais le gros événement de la saison est le cinquième concert (27 mars) : *Dans lequel* (disait le programme) *on exécutera pour la première fois la grande Symphonie avec chœurs*[1], de Beethoven. Dupont, Derivis, Mlle Dorus et la Falcon sont chargés de la tâche ardue d'interpréter le quatuor vocal.

Berlioz ayant commenté superbement la *neuvième Symphonie*, nous reproduirons en grande partie son analyse : « ... Le premier morceau, empreint d'une sombre majesté, ne ressemble à aucun de ceux que Beethoven écrivit antérieurement. L'harmonie en est d'une hardiesse quelquefois excessive : les dessins les plus originaux, les traits les plus expressifs, se pressent, se croisent, s'entrelacent en tous sens, mais sans produire ni obscurité, ni encombrement ; il n'en résulte, au contraire, qu'un effet parfaitement clair, et les voix multiples de l'orchestre qui se plaignent ou menacent, chacune à sa manière et dans son type spécial, semblent n'en former qu'une seule ; si grande est la force du sentiment qui les anime. . . . .
. . . .

1. Commencée en 1823, à Baden, la *neuvième Symphonie* fut exécutée pour la première fois à Vienne, au théâtre de la Porte de Carinthie, le 7 mai 1824 ; elle est dédiée au roi de Prusse.

Le *scherzo vivace* qui suit ne contient rien de semblable (des dissonances non motivées); on y trouve, il est vrai, plusieurs pédales hautes et moyennes sur la tonique, passant au travers de l'accord de dominante;

. . . .

C'est au moyen du rythme surtout que Beethoven a su répandre tant d'intérêt sur ce charment badinage; le thème si plein de vivacité, quand il se présente avec sa réponse fuguée entrant au bout de quatre mesures, pétille de verve ensuite lorsque la réponse, paraissant une mesure plus tôt, vient dessiner un rythme ternaire au lieu du rythme binaire adopté en commençant.

Le milieu du *scherzo* est occupé par un *presto à deux temps* d'une jovialité toute villageoise, dont le thème se déploie sur une pédale intermédiaire tantôt tonique et tantôt dominante, avec accompagnement d'un contre-thème qui s'harmonise aussi également bien avec l'une et l'autre note tenue, *dominante* et *tonique*. Ce chant est ramené en dernier lieu par une phrase de hautbois, d'une ravissante fraicheur, qui, après s'être quelque temps balancée sur l'accord de neuvième dominante majeure de *ré*, vient s'épanouir dans le ton de *fa naturel* d'une manière aussi gracieuse qu'inattendue. On retrouve là un reflet de ces douces impressions si chères à Beethoven, que produisent l'aspect de la nature riante et calme, la pureté de l'air, les premiers rayons d'une aurore printanière.

Dans l'*adagio cantabile*, le principe de l'unité est si peu observé qu'on pourrait y voir plutôt deux morceaux distincts qu'un seul. Au premier chant en *si bémol* à quatre temps succède une autre mélodie absolument différente en *ré majeur* et à trois temps. . . . .

. . . .

Il faut entendre plusieurs fois ce merveilleux *adagio*

pour s'accoutumer tout à fait à une aussi singulière disposition. Quant à la beauté de toutes ces mélodies, à la grâce infinie des ornements dont elles sont couvertes, aux sentiments de tendresse mélancolique, d'abattement passionné, de religiosité rêveuse qu'elles expriment, si ma pensée pouvait en donner une idée seulement approximative, la musique aurait trouvé dans la parole écrite une émule que le plus grand des poètes lui-même ne parviendra jamais à lui opposer. C'est une œuvre immense, et quand on est entré sous son charme puissant, on ne peut que répondre à la critique, reprochant à l'auteur d'avoir ici violé la loi de l'unité : « Tant pis pour la loi!... »

Nous voici arrivés au redoutable *Finale avec chœur*[1]; il débute par un *presto* instrumental aux harmonies sauvages et rudes, puis le coryphée dit un récitatif, exposant ensuite le thème de l'*Ode à la joie*, qu'accompagnent les *pizzicati* des cordes. « ... Cette joie est au début pleine de douceur et de paix; elle devient un peu plus vive au moment où la voix des femmes se fait entendre. La mesure change; la phrase, chantée d'abord à quatre temps, reparaît dans la mesure à 6/8 et formulée en syncopes continuelles; elle prend alors un caractère plus fort, plus agile et qui se rapproche de l'accent guerrier. C'est le chant de départ du héros sûr de vaincre; on croit voir étinceler son armure et entendre le bruit cadencé de ses pas. Un thème fugué, dans lequel on retrouve encore le dessin mélodique primitif, sert pendant quelque temps de sujet aux ébats de l'orchestre : ce sont les mouvements divers d'une foule

1. Les paroles furent traduites par Victor Wilder, sous le titre d'*Ode à la Liberté*, mais depuis M. Alfred Ernst a écrit une nouvelle version (généralement adoptée), et, plus respectueux du texte original, il en a fait une *Ode à la joie*.

active et remplie d'ardeur... Mais le chœur rentre bientôt et chante énergiquement l'hymne joyeuse dans sa simplicité première, aidé des instruments à vent qui plaquent les accords en suivant la mélodie, et traversé en tous sens par un dessin diatonique exécuté par la masse entière des instruments à cordes en unissons et en octaves. L'*andante maestoso* qui suit est une sorte de choral qu'entonnent d'abord les ténors et les basses du chœur, réunis à un trombone, aux violoncelles et aux contrebasses. La joie est ici religieuse, grave, immense; le chœur se tait un instant pour reprendre avec moins de force ses larges accords, après un solo d'orchestre d'où résulte un effet d'orgue d'une grande beauté... Suit un grand *allegro* à 6/4, où se réunissent dès le commencement le premier thème, déjà tant et si diversement reproduit, et le choral de l'*andante* précédent... Il y a moins de fougue, moins de grandeur et plus de légèreté dans le style du morceau suivant : une gaieté naïve, exprimée d'abord par quatre voix seules et plus chaudement colorée ensuite par l'adjonction du chœur, en fait le fond. Quelques accents tendres et religieux y alternent à deux reprises différentes avec la gaie mélodie, mais le mouvement devient plus précipité : tout l'orchestre éclate, les instruments à percussion, timbales, cymbales, triangle et grosse caisse frappent rudement les temps forts de la mesure; la joie reprend son empire, la joie populaire, tumultueuse, qui ressemblerait à une orgie, si en terminant toutes les voix ne s'arrêtaient de nouveau sur un rythme solennel pour envoyer, dans une exclamation extatique, leur dernier salut d'amour et de respect à la joie religieuse. L'orchestre termine seul, non sans lancer dans son ardente course des fragments du premier thème dont on ne se lasse pas... »

Tel est ce colossal chef-d'œuvre, que Beethoven composa de novembre 1823 à février 1824! Je dois dire que, malgré la superbe exécution qui en fut donnée par les artistes de la *Société des Concerts*, le public ne comprit que partiellement tout d'abord cette partition, qui demande, il est vrai, d'être entendue plusieurs fois pour qu'on en saisisse toutes les beautés.

Le sextuor de *Don Juan*, chanté par Nourrit, Levasseur, Dabadie, Mmes Dabadie, Dorus et Michel, avait produit, au contraire, un gros effet à la séance du 13 mars. Le même jour Massart* fit goûter un *solo* de violon d'Auguste Kreutzer*, qui avait été son professeur au Conversatoire.

En 1832, Habeneck fait entendre de nouvelles œuvres de Beethoven :

1° La *Symphonie* en *fa* (huitième), écrite de 1813 à 1814, l'une des symphonies les moins souvent jouées du Titan de la musique. « [1]Celle-ci est en *fa* comme la pastorale, mais conçue dans des proportions moins vastes que les symphonies précédentes. Pourtant, si elle ne dépasse guère, quant à l'ampleur des formes, la première symphonie (en *ut majeur*), elle lui est au moins de beaucoup supérieure sous le triple rapport de l'instrumentation, du rythme et du style mélodique.

Le premier morceau contient deux thèmes, l'un et l'autre d'un caractère doux et calme. Le second, le plus remarquable selon nous, semble éviter toujours la cadence parfaite, en modulant d'abord d'une façon tout à fait inattendue (la phrase commence en *ré majeur* et se termine en *ut majeur*), et en se perdant ensuite, sans conclure sur l'accord de septième diminuée de la sous-dominante.

1. Berlioz : « A travers chants. »



CHARGE D'HABENECK
(d'après une sculpture de Dantan jeune).

On dirait, à entendre ce caprice mélodique, que l'auteur, disposé aux douces émotions, en est détourné tout à coup par une idée triste qui vient interrompre son chant joyeux.

L'*andante scherzando* est une de ces productions auxquelles on ne peut trouver ni modèle ni pendant; cela tombe du ciel tout entier dans la pensée de l'artiste, il l'écrit tout d'un trait, et nous nous ébahissons à l'entendre. . . . .

... Un menuet avec la coupe et le mouvement des menuets d'Haydn remplace ici le *scherzo* à trois temps brefs que Beethoven inventa. A vrai dire, ce morceau est assez ordinaire, la vétusté de la forme semble avoir étouffé la pensée. Le *finale*, au contraire, étincelle de verve, les idées sont brillantes, neuves et développées avec luxe. On y trouve des progressions diatoniques à deux parties en mouvement contraire, au moyen desquelles l'auteur obtient un crescendo d'une immense étendue et d'un grand effet pour sa péroraison. L'harmonie renferme seulement quelques duretés produites par des restes de passage, dont la résolution sur la bonne note n'est pas assez prompte et qui s'arrêtent même quelquefois sur un silence. . . . . »

Ajoutons que la *Symphonie* en *fa* fut composée à Linz vers la fin de 1812 et exécutée pour la première fois le 27 février 1814. Au Conservatoire, on la joue seulement le 19 février 1832[1].

1. Dans la *Gazette viennoise* du 24 février 1814, on pouvait lire ces lignes : « Encouragé par l'accueil favorable de l'honorable public et par le désir qu'ont exprimé plusieurs estimables amateurs, le soussigné aura l'honneur de faire exécuter dimanche prochain, dans la grande salle de la Redoute, une composition sur la victoire de lord Vellington à la bataille de Vittoria, une nouvelle symphonie encore inédite et un trio pour les voix, également nouveau et inédit.... » Ludwig van Beethoven.

2° Le *Kyrie* et le *Gloria* de la messe en *ré majeur;*

3° *Le Calme de la mer* (chœur);

4° Le *Concerto* pour piano en *sol*, qu'exécuta Félix Mendelssohn *, auquel on fit un assez tiède accueil!

5° *Fugue* du 9e *quatuor*. (Ce morceau, joué par tous les instruments à cordes de l'orchestre, fit une très grande impression.)

A cette époque, il était de coutume de produire fréquemment des solistes, usage qui sera abandonné en partie plus tard, les programmes laissant de moins en moins place à la virtuosité. Les principaux artistes qui eurent l'honneur de se faire ainsi apprécier à la *Société des Concerts* en étaient bien dignes, ainsi qu'on en pourra juger par la liste ci-dessous : violonistes : Habeneck, Baillot, Sauzay, Tilmant aîné, Urhan, Battu, Mazas*, Cuvillon, Alard, Massart*; violoncellistes : Vaslin*, Franchomme, Chevillard; hauboïste : Brod; flûtistes : Tulou, Dorus*; clarinettiste : Butteux; bassonniste : Kocken : cornistes (ceux-ci étaient très en faveur) : Meifred, Mengal*, Gallay*, Rousselot*.

A la date du 13 décembre 1832, était publié l'Arrêté ministériel suivant, ayant trait à l'organisation de la *Société des Concerts :*

« Le ministre-secrétaire d'État au département du commerce et des travaux publics ;

D'après la demande de M. Cherubini et la proposition de la Commission de surveillance auprès de l'Académie royale et du Conservatoire de musique.

Arrête :

Article premier.

Le Directeur du Conservatoire réunira et présidera le Comité de la *Société des Concerts*, qui sera composé

de *douze* membres pris dans le sein de ladite Société ; le chef d'orchestre sera vice-président.

Art. II.

La Société est autorisée à donner sept concerts à partir du mois de janvier prochain, lesquels auront lieu de quinze en quinze jours, sans interruption.

Art. III[1].

La Société devra faire entendre dans chaque concert un des élèves dernièrement couronnés au Conservatoire : elle devra, de plus, faire exécuter, dans chaque concert, un des morceaux des élèves lauréats envoyés à Rome ou en Allemagne depuis trois ans.

Art. IV.

Outre ces sept concerts, la Société sera tenue d'en donner un au bénéfice de la caisse des pensions du Conservatoire.

Art. V.

Les concerts étant terminés, il sera rendu compte des recettes et des dépenses à la Commission de surveillance, qui me fera ses observations s'il y a lieu.

Signé : Comte d'Argout.

Paris, le 13 décembre 1832.

Nous voici arrivés au début de la sixième année des concerts de la triomphante Société et déjà bien des chefs-d'œuvre ont été signalés dans ce travail ; nous

1. On ne se préoccupa guère de cet article à la *Société des Concerts*, car ce n'est que plus tard, sur la demande de l'Institut, que furent exécutés les envois de Rome.

avons cependant négligé de citer nombre de pages, dignes d'intérêt pourtant et signées des noms illustres de Cherubini, Boïeldieu *, Rossini, Hændel *, Lesueur *, Méhul, Onslow *, Gluck (duo d'*Armide*, scène des enfers d'*Orphée*), Ch. V. Alkan *, Kalkbrenner, etc.; il nous faudra par la suite négliger encore beaucoup de belles choses, ne pouvant détailler tous les programmes de la *Société des Concerts*.

Au cours des années 1833, 1834, 1835, je trouve à signaler particulièrement :

De Beethoven, l'*Ouverture* en *ut* (composée en 1815), l'ouverture de *Léonore* (la troisième des ouvertures successivement écrites pour *Fidelio* (1806) et le *Gloria* de la messe en *ut*).

Quintette pour instruments à vent, de Reicha.

Ouverture de *Rob-Roy*, de Berlioz. Cette page fut très bien accueillie, Berlioz ayant du reste plus souvent connu le succès de son vivant qu'on ne voudrait le faire croire !

Laudi spirituali, chœur *a capella* d'un auteur ignoré, qui vécut au XVI[e] siècle.

Fragments du *Requiem* de Cherubini, œuvre composée en 1816, pour le service de Louis XVI à Saint-Denis.

Le *Roi des Aulnes*, de Schubert *[1], mélodie chantée par Adolphe Nourrit au concert donné le 26 avril 1835 : *Au bénéfice d'Habeneck*. Chopin *, ce même jour, interprète pour la première fois une de ces compositions au Conservatoire : *Polonaise* et *Introduction*, avec un immense succès.

Quelques jours avant, le vendredi saint 17 avril,

1. Nourrit contribua beaucoup à faire connaître en France les *Mélodies* de Schubert.

Liszt* s'était fait également entendre pour la première fois à la *Société des Concerts*, dans le *Concerto* de Weber, triomphant non moins que le grand pianiste polonais.

L'ouverture d'*Antigone* du chef d'orchestre Girard, un *Duo* pour hautbois et violoncelle d'Alexandre Batta*, un fragment de *Lara*, opéra de M. de Ruoltz*, une *Fantaisie* pour piano, de Thalberg*, auraient constitué un bilan assez peu intéressant pour l'année 1836, si le nom de Gluck n'avait rayonné sur les affiches avec un extrait d'*Iphigénie en Tauride* (1er acte) — le 10 avril. C'est le 18 mai 1779 que Gluck fit représenter cet ouvrage sur la scène de l'Opéra ; la réussite fut grande. « Je ne sais si c'est là du chant, disait Grimm, mais peut-être est-ce beaucoup mieux ! »

L'ouverture de ce même opéra est exécutée au premier concert de 1838 ; nous remarquons d'ailleurs plusieurs exécutions d'œuvres du grand réformateur du drame lyrique au cours des années 1837 à 1842 : scène d'*Alceste*, scène de l'enfer, d'*Armide*, duo d'*Iphigénie* ; ouverture d'*Armide*, fragments d'*Orphée*, 3e acte d'*Armide*, 2e acte d'*Iphigénie*. Heureusement la *Société des Concerts*, ce véritable musée de l'art musical, ne néglige pas ces admirables chefs-d'œuvre, dont la présence devrait être continuelle au répertoire de nos grandes scènes.

Mais il ne nous faut pas perdre de vue le plan de cette étude, et notre rôle est d'indiquer les autres productions qui furent jouées également durant cette période. Ce sont : l'ouverture d'*Anacréon*, de Méhul ; *Jubilate*, psaume et fragment de *Samson*, d'Hændel ; *Adagio* et *Finale* de la *Fantaisie* en *mi bémol*, de Hummel*, exécutés par un jeune pianiste lauréat du Conservatoire en 1838, César Franck* ; une *Ouverture*,

de Deldevez; *Symphonie*, de Reber*; 2e *Requiem*, de Cherubini, que celui-ci écrivit à l'âge de soixante-dix-huit ans pour ses propres obsèques (la Société en exécute seulement un fragment — 19 mars 1837); le chœur des Sauvages (extrait des *Indes galantes*), de Rameau*; *Symphonie concertante* pour deux violons, de M. Charles Dancla*, jouée par l'auteur et son frère Léopold*; et surtout un air de la *Passion* du grand Sébastien Bach*, dont l'œuvre immense était presque ignorée en France à cette époque.

Par sa belle *Méditation* sur le 1er *Prélude* du maître d'Eisenach, Charles Gounod* avait beaucoup contribué à populariser chez nous le nom de Bach, dont il devait publier plus tard (janvier 1870) le *Choix des chorals* pour orgue et piano. De la préface de ce volume, nous extrayons ces lignes qui prouvent quel était le culte de l'auteur de *Faust* pour le grand génie du maître allemand : « J.-S. Bach est, en musique, une étoile de première grandeur : comme Dante, Shakespeare, Michel-Ange, il marque un de ces sommets qui ne se rencontrent pas deux fois dans l'histoire du même art; à lui seul il a jeté les fondements de la musique à venir. Son œuvre date déjà de près de deux siècles; le temps n'a pu l'altérer; et bien loin qu'on l'ait surpassé, nul ne l'a même égalé pour la hardiesse de l'invention et la gravité du style. Son langage a la grandeur biblique de celui des prophètes. »

En 1841 et 1842[1] la *Société des Concerts* fait entendre :

1. Au mois de février 1842, Auber succéda à Cherubini comme directeur du Conservatoire et président de la *Société des Concerts*. Dans la *Revue et Gazette musicale* du 27 février 1842, Richard Wagner justifiait la justesse de ce choix par cette appréciation de l'œuvre du célèbre compositeur : « Sa musique, tout à la fois élégante et populaire, facile et précise, gracieuse et hardie, se lais-

De Mozart — Air de *Cosi fan tutte*, *David pénitent* (oratorio), fragments de la *Flûte enchantée*, la 38e *Symphonie* (en *Ré*).

De Weber — l'ouverture d'*Euryanthe* et celle du *Roi des génies* (cette dernière est peu connue).

De Vieuxtemps* — le *Concerto* en *mi*, interprété par l'illustre violoniste, alors âgé de vingt et un ans, (10 janvier). Succès énorme!

De Mendelssohn, joué pour la première fois au Conservatoire le 20 février 1842 — l'ouverture de la *Grotte de Fingal*, écrite à Rome en 1830 et exécutée d'abord à Londres, le 1er juin 1832, sous la direction de Moschelès.

Désormais nous verrons souvent exécuter les œuvres de ce délicieux compositeur à la *Société des Concerts*, ainsi qu'on pourra s'en rendre compte par le tableau suivant, résumé des travaux accomplis en ce milieu artistique, de 1843 à 1848 :

Mendelssohn — 1re *Symphonie*; 2e *Symphonie*; 3e *Symphonie*; chœur de *Paulus*; *Concerto* de violon.

La 3e *Symphonie* (en *la mineur*), dite *Symphonie écossaise*, fut conçue lors d'un voyage en Écosse (1829), mais écrite seulement en 1841 et jouée le 3 janvier 1842 par la Société philharmonique de Londres.

Mozart — *Ne pulvis et cinis*; *Spondente te Deus*, *sancti et justi* (motets); 8e *Symphonie* (en *ut*[1]); la *Clémence de Titus* (opéra représenté à Prague le 6 septembre 1791, trois mois avant la mort si prématurée du grand compositeur); les *Mystères d'Isis*.

sant aller avec un sans façon merveilleux à son caprice, avait toutes les qualités nécessaires pour s'emparer du goût du public et le dominer. »

1. Particularité curieuse, cette belle *Symphonie* ne contient pas de parties pour les flûtes et les clarinettes.

Haydn — 53e *Symphonie* (en *si bémol*); 4e *Messe*; 50e *Symphonie* (en *si bémol*); 48e *Symphonie* (en *sol*); 30e *Symphonie* (en *ut majeur*); *Kyrie* et *Benedictus* de la 1re *Messe*; fragments des *Saisons*; les *Sept paroles de Jésus-Christ* (fragments), soli par Al. Dupont, Guignot, Mmes Rouault et Courtot; 52e *Symphonie*.

Beethoven — Marche et chœur des *Ruines d'Athènes* (gros succès pour cette œuvre, dont Pesth eut la primeur en 1812); puis la partition entière des *Ruines d'Athènes*, soli par Grignon, Évrard et Mlle Rouault (28 février 1847). C'est pour un drame lyrique de Kotzebue que le compositeur écrivit les huit numéros de cet ouvrage; M. Crevel de Charlemagne avait traduit ceux-ci en vers français.

Gluck — 1er acte d'*Orphée* (9 février 1845).

Lulli* — *Alceste* (scène de Caron, chantée par Hermann-Léon*).

Félicien David* — *Symphonie nouvelle*; fragment du *Désert*.

Pergolèse* — Fragments du *Stabat Mater* (une partie de ceux-ci avaient été déjà entendus le 25 mars 1842). (Ce chef-d'œuvre fut payé 40 francs à son auteur !)

Leisring* — *O Filii* (double chœur sans accompagnement).

Spontini* — Fragments de la *Vestale* (œuvre représentée à l'Opéra le 15 décembre 1807).

Le premier concert de la saison 1848 est consacré *A la mémoire de Mendelssohn-Bartholdy*. On y exécute la *Symphonie* en *la mineur* et d'autres œuvres déjà données précédemment. Dans le *Concerto*[1] pour violon, Alard se fait beaucoup applaudir (9 janvier). Ce dernier morceau, composé par Mendelssohn en 1843

1. Dédié à Ferdinand David.

(op. 68) comprend trois parties : *allegro molto appasionata*, *andante*, *allegro molto vivace*.

Malheureusement, Habeneck, très fatigué depuis quelque temps, avait été souvent obligé de céder le bâton directorial au second chef, Tilmant aîné (les 29 juin 1843, 25 février 1844 jusqu'à la fin de l'année) et il se vit dans l'obligation d'abandonner définitivement son pupitre, le 10 avril 1848.

Ayant quitté l'Opéra et sa classe de violon du Conservatoire depuis octobre 1846, François Habeneck n'eut guère le loisir de savourer un repos bien mérité, car il expirait moins d'un an après sa retraite de la *Société des Concerts*, le 8 février 1849. En l'espace de vingt et un ans, Habeneck avait dirigé 186 concerts au Conservatoire. Sa perte fut vivement regrettée; de splendides obsèques lui furent faites en l'église de la Madeleine, où l'on exécuta un *Requiem* écrit pour la circonstance par M. Deldevez.

Les successeurs d'Habeneck : Girard, Tilmant, George Hainl, Deldevez, Garcin, Taffanel.

Par un vote unanime, Narcisse Girard fut nommé premier chef et vice-président de la *Société des Concerts*, dont le Comité était présidé par Auber* depuis février 1842.

Girard, né à Mantes le 27 janvier 1797, avait été au Conservatoire l'élève de Baillot pour le violon (1er prix en 1820) et de Reicha pour le contrepoint. C'est en Italie qu'il alla parfaire ses études de composition. De retour à Paris, il s'attacha successivement à différents orchestres, en qualité de chef; d'abord à l'*Athénée musical* de l'Hôtel de Ville, puis aux Italiens (de 1830 à 1837) et à l'Opéra-Comique (de 1837 à 1846). C'est alors que sur la recommandation d'Habeneck, démissionnaire, Léon Pillet[1] engagea Girard pour diriger l'orchestre de l'Opéra.

Au début, les musiciens le trouvèrent trop autoritaire, préférant Battu*, leur second chef, aimé pour son insouciance ; mais Girard sut vite conquérir toutes les sympathies. On en eut la preuve le 18 octobre 1848, lorsque l'on procéda au remplacement d'Habeneck à

1. Léon Pillet dirigea l'Opéra de 1840 à 1847; il succédait à Duponchel, qui avait réalisé une fortune de 900 000 francs et se retira avec un déficit de 513000 francs. Duponchel et Roqueplan reprirent sa suite.

la *Société des Concerts;* les membres de la Société, pour la plupart artistes de l'Opéra, élurent Girard comme chef[1].

Depuis le 23 janvier, Tilmant avait conduit l'orchestre à toutes les séances, sauf à celles des 12, 26 mars et 10 avril, jour des adieux d'Habeneck. Le 5 mars, le concert était donné *Au profit des blessés de* 1848, la *Marseillaise* figurant au programme pour la première fois.

Le 14 janvier 1849, Girard prend possession du pupitre de chef d'orchestre à la *Société des Concerts;* il s'acquitte admirablement de son rôle, quoique ayant à interpréter la difficile *Neuvième Symphonie*, de Beethoven (soli par Bussine*, Jourdan, Mmes Meyer, Printemps). La romance célèbre de Martini*, *Plaisir d'amour*, chantée par Mlle Grime, accompagnée des chœurs, dut moins le préoccuper, ainsi que le *Solo* de hautbois, composé et joué par Verroust*.

Le nom de ce virtuose m'incite à rappeler quels furent les principaux artistes qui eurent l'honneur de participer aux séances de la *Société des Concerts* depuis 1832; ce furent: les pianistes Charles Hallé*, Dœlher*; les violonistes Alard, Maurin*; le flûtiste Altès*; le clarinettiste Klosé*; le violoncelliste Servais*; le harpiste Godefroy*.

Pour le chant, en outre des artistes déjà cités au cours de cette étude, nous signalerons : Mmes Dorus-Gras, Damoreau, Wiedeman, Poinsot, Levasseur, Nau*, Lavoye*; MM. Balanqué*, Grignon, Alizard*, Hermann-Léon*, Massol, Ponchard, Marié* et principalement l'illustre Duprez*, qui parut pour la pre-

1. Girard avait été nommé professeur de violon au Conservatoire en 1847, et il présida aux séances de musique de la cour sous Louis-Philippe et Napoléon III.



GIRARD

mière fois à la *Société des Concerts* le 13 avril 1838, chargé de la partie principale du *Christ au mont des Oliviers*. Cette œuvre de Beethoven était alors souvent exécutée ; il serait intéressant, nous semble-t-il, de la produire actuellement.

Le jour de Pâques de l'année 1849, Émile Prudent*, brillant pianiste, très réputé, participe à l'exécution d'un *Concerto-Symphonie* de sa composition, œuvre assez médiocre. Tout autre avait été l'accueil fait à une scène lyrique de Fromental Halévy*, *Prométhée enchaîné* (livret de Léon Halévy), (18 mars).

Le succès est plus grand encore pour les fragments de la *Damnation de Faust*, de Berlioz, au septième concert (15 avril). Le chœur et ballet de gnomes et de sylphes, ainsi que la marche hongroise, entendus en un milieu où l'éducation artistique était plus développée que chez les auditeurs de l'Opéra-Comique, furent très applaudis. M. Charles Malherbe, dans une intéressante notice sur la *Damnation de Faust*, rappelait dernièrement, au sujet des deux premières exécutions de ce chef-d'œuvre à l'Opéra-Comique (6 et 20 décembre 1846), cette phrase amère du compositeur : « Il y avait aussi peu de monde que si l'on eût donné le plus mesquin des opéras du répertoire. » Au Conservatoire, en 1849, la salle était pleine et le public des plus sympathiques.

Cette même année figurent au programme les morceaux suivants :

Symphonie, de Mme Farrenc* ; *Air d'église*, de Stradella*, chanté par le délicieux ténor Gustave Roger* ; des fragments inédits du *Prophète*, de Meyerbeer : chœur des mères, marche des jeunes filles otages (parties supprimées pour les représentations de l'Opéra).

En 1850, l'ouverture des *Noces de Figaro*[1] est jouée pour la première fois aux concerts de la Société; on exécute encore : la *Paix*, grande cantate à quatre voix et chœurs, de Beethoven; le *Trio* pour deux hautbois et cor anglais, du même maître, œuvre exquise que font habilement valoir Verroust, Triébert* et Roméden; puis la 31e *Symphonie* (en *sol*), de Haydn.

Le 23 mars 1851, audition intégrale de la partition du *Songe d'une Nuit d'été*, œuvre que Mendelssohn conçut à l'âge de dix-sept ans, ce qui n'empêche qu'elle soit un de ses plus beaux titres de gloire! L'ouverture est une page superbe, la marche est connue de tous, car elle fait partie du programme habituel des cérémonies nuptiales; quant au *scherzo*, il sera toujours cité comme un modèle de légèreté, de finesse et de grâce!

O Fons Pietatis, d'Haydn, motet d'un beau sentiment religieux, est chanté par Bussine et les chœurs le Vendredi saint 18 avril. Un *Hymne*, extrait du 78e *Quatuor* du même compositeur, est joué la saison suivante. Particularité curieuse, c'est sur la phrase principale de ce morceau qu'un poète autrichien écrivit l'*Hymne impérial* de son pays.

L'affiche annonçant le premier concert de l'année 1853 porte de nouveau la mention : *Conservatoire*

1. *Les Noces de Figaro* furent composées à la demande de l'empereur Joseph II et données au Théâtre-Italien de la cour le 28 avril 1786. A Prague le succès fut encore plus vif qu'à Vienne. « Ici, mon ami, écrivait Mozart, on ne joue que *Figaro*, on ne veut entendre que *Figaro*. *Figaro* par-ci, *Figaro* par-là; il n'est question que de cet éternel *Figaro* .» En France, l'opéra de Mozart fut représenté d'abord au Théâtre-Italien le 23 décembre 1807, puis à l'Odéon le (22 juin 1806 (arrangement de Castil-Blaze) et au Théâtre-Lyrique (direction L. Carvalho) le 8 mars 1858. (Traduction Michel Carré et Jules Barbier.)

Impérial de musique. Girard offre successivement aux fidèles habitués de la maison :

1853. — *Symphonie*, de Félicien David; la *Nuit du 1er mai ou le Sabbat des sorciers*, curieuse et importante œuvre de Mendelssohn, d'après une *Ballade* de Gœthe.

1854. — Marche religieuse d'*Olympie*, de Spontini. Trio d'*Armide*, de Haydn. 4e *Symphonie*, de Mozart. Air d'*Ezio*, de Hændel; fragments de *Prométhée*, de Beethoven.

1855. — Air de *Montano et Stéphanie*, opéra de Berton (c'est avec cet air que Mme Carvalho* fit ses débuts à la *Société des Concerts*); un beau *Motet*, de J.-S. Bach; le chœur des génies d'*Obéron;* chœur de *Castor* et *Pollux*[1], l'un des meilleurs opéras de Rameau; fragments de l'*Egmont* de Beethoven; air d'*Anacréon*, de Grétry*.

1856. — *Ouverture* en *ut*, de Beethoven; *Psaume*, Finale de *Loreley*, de Mendelssohn; Fantaisie sur des motifs de la *Sonnanbula*, de Bellini*, composée et exécutée sur la contre-basse par le fameux Bottesini* (exercice un peu déplacé au Conservatoire, quel que fut le grand talent du renommé virtuose).

1857. — Les *Saisons*, d'Haydn, en entier cette fois, (22 mars) avec traduction française de Gustave Roger, l'un des interprètes; Bonnehée*, Mlles Ribault et Boulart remplissent les autres rôles. Cet oratorio, écrit de 1795 à 1797, avait été exécuté pour la première fois à Paris en 1801. Le chef-d'œuvre dut être redonné le 16 mai suivant, *Par Ordre*, en l'honneur du grand-duc Constantin.

De Hændel, relativement un peu négligé, la Société produit pendant la saison 1858 : Introduction de l'ora-

1. Représenté pour la première fois à l'Académie royale de musique le 24 octobre 1737.

torio *Samson; Thème varié* et *Fugue* pour orchestre, (transcrit de l'orgue par Auber).

Au neuvième concert de 1859, le 17 avril, Girard voulut conduire, quoique se sentant mal à l'aise, et il dut se faire violence pour ne pas abandonner son poste de commandement avant la dernière note de l'ouverture d'*Obéron*, qui terminait cette séance, dans laquelle fut exécuté le *Finale* du 3e acte de *Moïse*[1]. Rossini assistait à l'audition, le public l'ayant reconnu dans la loge d'Auber lui fit une chaude ovation. Les soli de *Moïse* étaient confiés à Mmes Gueymard, Altès-Ribault, Archaimbaud, MM. Obin*, Bonnehée, Paulin, Boulo, Kœnig et Coulon.

Aux succès obtenus par les chœurs impeccables de la *Société des Concerts*, j'ai toujours déploré qu'on n'associe qu'insuffisamment d'importants agents du merveilleux résultat obtenu, je veux parler des chefs du chant, remplissant un rôle aussi méritoire que modeste. Je ne veux donc pas oublier de mentionner les noms de ceux-ci. J'ai déjà parlé de Kuhn, lors de la constitution de la Société; cet excellent élève de Cherubini fut longtemps professeur de solfège au Conservatoire et s'occupa des chœurs de 1828 à 1838. Ses successeurs furent : Benoist* (de 1838 à 1849); ce musicien de premier ordre professait l'orgue au Conservatoire avant César Franck et il eut comme élèves Camille Saint-Saëns* et Lefébure-Wély*.

De Garaudé (de 1849 à 1844)*.

Vauthrot*, titulaire de l'emploi sous Girard.

Ce vaillant chef d'orchestre ne devait malheureusement pas survivre beaucoup à la première attaque ressentie au Conservatoire, mais jusqu'au bout il tint

1. Ce *Finale* avait déjà été donné au Conservatoire le 25 janvier 1857.

à remplir toutes ses fonctions, et c'est en pleine représentation de l'Opéra qu'il allait être emporté par une dernière secousse. Le 8 janvier 1860, il dirige, à la première séance de la *Société des Concerts*, la *Symphonie* en *la*, de Mendelssohn, et le superbe chœur de Gounod, *Près du fleuve étranger* (paraphrase du *Super flumina Babylonis*); ce morceau fut bissé et, par la suite, figurera souvent au répertoire de la Société, à la satisfaction générale.

C'était la 112e et dernière fois que Girard montait au pupitre dans la salle de la rue Sainte-Cécile. Quelques jours plus tard, le 15 janvier, devait s'effectuer dans les *Huguenots* le début de Mlle Brunet à l'Opéra. Girard ne voulut laisser à aucun autre le soin de conduire l'orchestre. Le premier et le second acte se passent sans incidents, mais vers la fin du troisième, Girard est pris d'une violente syncope; on le transporte aussitôt dans la coulisse et de là à son domicile, où il ne tarde pas à expirer. La soirée put s'achever cependant, car Millaud, le troisième chef, fit terminer le tableau et Deldevez, prévenu, prit la direction pour les deux derniers actes. C'est ce consciencieux musicien que Girard avait désigné pour lui succéder, mais son vœu ne fut pas exaucé. Dietsch* obtint la préférence. Celui-ci ne devait occuper son fauteuil que trois ans et demi; bon maître de chapelle, organiste de talent, il se fit surtout connaître comme chef d'orchestre par ses démêlés avec Gounod et Wagner, au sujet de la *Reine de Saba* et de *Tannhauser*.

La *Société des Concerts* comprit qu'elle devait prendre une large part aux funérailles de Girard; à Saint-Roch, l'orchestre exécute le *Requiem*, de Mozart, et la *Marche funèbre*, de Beethoven. Au cimetière Montmartre, plusieurs discours sont prononcés devant la tombe du

sympathique défunt : par Alphonse Royer*, au nom de l'Opéra ; Trianon, pour l'Opéra-Comique ; Deldevez, parlant au nom de l'orchestre de l'Opéra, et Lebouc, interprète des membres de la *Société des Concerts*. On rappela en cette circonstance, entre autres traits à l'honneur de Girard, que ce fut grâce à lui que l'on rétablit les pensions de retraite des musiciens de l'Académie Impériale de musique, pensions supprimées depuis 1830. De l'allocution de M. Deldevez, j'extrais cette phrase pleine de vérité : « ... Fort de son talent et de l'estime générale due à son caractère, mais plus encore de la justice de la cause qu'il défendait, combien de fois n'a-t-il pas compromis ses propres intérêts, sa position même, pour défendre ceux des artistes... » Rappelons, en terminant la biographie de Girard, que celui-ci a écrit quelques œuvres dramatiques, entre autres les *Deux Voleurs* et l'ouverture d'*Antigone*, jouée d'abord en un concert dirigé par Berlioz (1835).

Tilmant, second chef, s'occupe des séances de la Société jusqu'à l'élection d'un nouveau premier chef. Pendant cet intérim, il fait connaître : la *Symphonie* en *mi bémol*, de Félicien David, œuvre exécutée déjà le 8 décembre 1844 par les soins de l'auteur du *Désert* ;

Un *Concerto*, de Spohr*, joué par Kœmpel, élève du renommé violoniste-compositeur.

La Société organise une séance : *au bénéfice de Mme veuve Girard*, le 8 avril 1860, dans laquelle on chante des fragments des deux *Armide*, celle de Lulli et celle de Gluck.

Pendant toute la période écoulée depuis le départ d'Habeneck, de nombreux solistes se firent encore entendre. Dans la partie instrumentale : les violonistes de Cuvillon*, Alard, Charles Dancla ; le violoncelliste Norblin ; les flûtistes Altès et Dorus ; l'hauboïste Ver-

roust ; le clarinettiste Leroy* ; le corniste Mohr* ; le contrebassiste Bottesini ; le harpiste Godefroid.

On peut constater que les virtuoses prennent déjà une part moins active aux séances dominicales de la Société. Plus nous irons, plus sera marqué ce dédain du soliste. Nous nous permettrons sur ce point, à l'encontre de certains de nos confrères, de regretter cet état de choses. Je serai certes des premiers à condamner l'abus du virtuosisme, mais je pense qu'il faut lui laisser une place dans nos concerts, et en cela je sais que la majorité du public est de mon avis ; les récents succès de MM. Raoul Pugno* et Ysaye* le prouvent surabondamment. Mais c'est surtout au point de vue du stimulant, que crée l'ambition pour les musiciens de l'orchestre de paraître de temps en temps comme solistes, que je déplore l'abandon de cette coutume. Je sais tels musiciens de la *Société des Concerts* qui n'ont quitté leurs pupitres que par dépit de ne jamais jouer une partie principale ; cette petite concession eût pu cependant leur être accordée sans trop de dommages !

Pour ce qui est des chanteurs solistes, on ne peut guère s'en passer, mais, malheureusement, ceux-ci, trop souvent infatués de leur personnalité, causent bien des soucis aux chefs d'orchestre, à tel point que l'un d'eux (nous pourrions le nommer) s'efforçait de se dispenser de leur concours ! Toutefois, il se trouve de véritables artistes dont le talent ne peut que rehausser l'éclat de séances vouées au grand art ; la plupart de ceux que nous citons ci-dessous peuvent être rangés dans cette excellente catégorie : Mmes Meyer, Poinsot, Montigny, Pauline Viardot*, Rosine Laborde*, Boulart, Cruvelli*, Marie Cabel*, Tedesco*, Borghi-Mamo*, Damoreau, Marie Battu*, Marimon*, etc. ;

MM. Bussine, Jourdan, Al. Dupont, Depassio, Battaille*, Masset, Gueymard*, Massol, Bonnehée, Roger, Levasseur, Obin, Belval*, etc.

Ce n'est que le 5 mai 1860 qu'eut lieu le vote pour la nomination d'un premier chef d'orchestre et vice-président. Tilmant fut élu par 98 voix sur 104 votants ; Deldevez obtint la majorité des suffrages pour la place de second chef.

Le Comité (renouvelé en 1859) était donc ainsi constitué :

Président : Auber, directeur du Conservatoire ;

Vice-Président et 1er *chef d'orchestre :* Tilmant ;

2e *chef d'orchestre :* Deldevez ;

Chef du chant : Vauthrot ;

Membres : Portehaut, Fr. Duvernoy*, Cuvillon.

L'effectif de la Société comprenait alors : 15 premiers violons, 14 seconds violons, 10 altos, 12 violoncelles, 9 contrebasses, 4 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 trompettes, 1 cornet à pistons, 4 cors, 4 bassons, 3 trombones, 1 ophicléide, 1 timbalier, 1 harpiste ; 16 sopranos, 12 contraltos, 10 premiers ténors, 10 seconds ténors, 10 premières basses, 10 secondes basses.

Tilmant, le nouveau chef de cette phalange artistique, était né à Valenciennes le 8 juillet 1799. Comme Habeneck et Girard, il était violoniste et Rodolphe Kreutzer l'avait compté au nombre de ses élèves. Nous l'avons vu déjà suppléer Habeneck, indisposé, à onze séances publiques, ce qui lui permit de prouver sa valeur et ne pouvait manquer de le désigner comme successeur de Girard, tant à la *Société des Concerts* qu'à l'Opéra-Comique.

Le 13 janvier 1861, Tilmant prend officiellement possession de son nouveau rôle au Conservatoire. Dès le second concert, il fait entendre de la nouveauté. C'est d'abord une *Symphonie-Cantate*, de Mendelssohn, dont les solis sont interprétés par Mme Vandenheuvel-Duprez*, MM. Paulin et Archaimbaud; puis *Andante* et *Allegro* pour violon, de Baillot, joué par le jeune Sarasate*. Élève d'Alard, ce violoniste, dont la renommée allait promptement devenir universelle, avait obtenu le premier prix aux concours du Conservatoire de 1857; son succès, dès son apparition aux séances de la Société, fut pleinement significatif.

Un autre grand artiste, l'un des plus illustres pianistes qui aient honoré l'art français, Francis Planté*, lauréat du Conservatoire en 1850, élève de cette classe Marmontel*, pépinière prodigieuse dont sortirent aussi : Jules Cohen*, Henri Wieniawski*, Diémer*, Fissot*, Alphonse Duvernoy*, Théodore Lack*. Francis Thomé* André Wormser*, Bizet*, Paladilhe* E. Guiraud*, Théodore Dubois*, Lavignac*, Camille Bellaigue*, Charles René*, Gabriel Pierné*, Paul Braud*, Émile Bourgeois*, Arnold Reitlinger*, Léon Delafosse*, etc., obtint, le 10 février, un rare triomphe en exécutant avec un profond sentiment poétique le *Concerto* en *mi bémol*, de Beethoven. Ce même jour sont joués : *Psaume*, de Marcello*, l'ouverture de *Zampa*, d'Hérold et la *Symphonie de la Reine*, d'Haydn.

La *Symphonie militaire* de ce dernier compositeur est donnée le 10 mars, en un concert où Mme Pauline Viardot, interprétant une scène d'*Alceste*, remporta au Conservatoire un succès précurseur de celui qu'elle devait avoir à l'Opéra, quelques mois plus tard, dans cet admirable chef-d'œuvre de Gluck (le 25 oc-



Cliché Eugène Pirou.

AUBER

tobre 1861). Voici ce qu'écrivait Berlioz au lendemain de cette inoubliable soirée :

«... On sait l'effet extraordinaire que Mme Viardot produisit, il y a quelques mois, en chantant au Conservatoire quelques fragments d'*Alceste ;* ce fut alors la cantatrice seulement qui fut applaudie. A l'Opéra, c'est aussi l'actrice éminente, l'artiste enthousiaste, inspirée et savante, qui a excité pendant toute la durée de trois grands actes l'émotion de l'assemblée. En lutte avec les révoltes de sa voix, comme Gluck l'est avec la monotonie de son poème, ils sont restés les plus forts tous les deux. Mme Viardot a été admirable de douloureuse tendresse, d'énergie, d'accablement ; sa démarche, ses quelques gestes en entrant dans le temple ; son attitude brisée pendant la fête du second acte ; son égarement au troisième ; son jeu de physionomie au moment de l'interrogatoire que lui fait subir Admète ; son regard fixe pendant le chœur des ombres : « Malheureuse, où vas-tu ? » toutes ces attitudes de bas-reliefs antiques, toutes ces belles poses sculpturales ont excité la plus vive admiration. Dans l'air : « Divinités du Styx ! La phrase « pâles compagnes de la mort » a excité des applaudissements qui ont empêché d'entendre la mélodie suivante : « Mourir pour ce qu'on aime, » qu'elle a dite avec une profonde sensibilité. Au dernier acte, l'air « Ah ! divinités implacables, » chanté avec cet accent de résignation désolée si difficile à trouver, a été interrompu trois fois par les applaudissements. En un mot *Alceste* est pour Mme Viardot un triomphe, et celui qui se trouvait pour elle le plus difficile à obtenir. »

Le plaisir de citer l'opinion de Berlioz sur l'admirable talent lyrique de Mme Viardot m'a entraîné un peu hors de mon sujet, mais je tenais à prouver, grâce

à ce témoignage irrécusable, que le public de cette époque rossinienne n'était nullement indifférent aux grandes et belles productions de l'art simple et vrai. Il n'est pas moins curieux, à cet égard, de remarquer comme les abonnés du Conservatoire firent bon accueil, dès les premières auditions, aux *Symphonies* de Beethoven, qui nous semblent aujourd'hui d'entendement si facile, mais qui alors ébranlèrent les habitudes musicales non moins que ne le devaient faire plus tard les doctrines et procédés wagnériens.

L'ouverture du *Jubilé*, de Weber, jouée le 22 janvier 1861, fait grand plaisir; il n'en est pas de même de l'*allegro* d'un *Concerto*, de Viotti, peu goûté le 24 mars malgré le talent de M. Ernest Altès*, l'un des meilleurs élèves d'Habeneck.

Le jour du Vendredi saint on applaudit beaucoup un motet à deux voix, *Lauda Sion*, de Cherubini, fort bien chanté par les sœurs Marchisio*.

Suivant l'habitude d'alors, le second concert spirituel était donné le jour de Pâques (on adopte aujourd'hui, avec plus de logique, le Samedi saint pour cette sévère séance)[1]; en 1861, Mlle Dorus et M. Petit participent à l'audition, la première en interprétant un air de la *Flûte enchantée*, le second un air des *Saisons*, d'Haydn. L'attrait du concert suivant consiste en l'exécution du *Concerto* en *ré mineur*, de Mozart, par l'excellente pianiste Mme Mattmann et surtout en l'audition d'importantes parties de la *Damnation de Faust*, avec le concours de MM. Cazeaux et Grisy*. Le beau morceau de Méphisto, berçant le sommeil de son « Faust bien-aimé », le chœur de gnomes et de sylphes, le ballet des sylphes (bissé unanimement), le chœur de

1. A l'Opéra, les Concerts spirituels auront lieu le Jeudi et le Vendredi saints.

soldats et d'étudiants, produisent une impression des plus favorables, ce qui tendrait encore à prouver qu'on ne nous a pas attendus pour comprendre Berlioz. Admirateur passionné de ce grand maître, je ne puis que regretter l'exagération de la légende qui veut faire de ce compositeur une épouvantable victime de l'indifférence de ses contemporains ! Ce n'est certes pas dans les *Mémoires* du compositeur qu'il faut chercher la vérité et l'impartialité, car cette autobiographie est trop visiblement écrite avec le souci de se faire valoir ; j'aime mieux le Berlioz moins aigri des *Lettres intimes* et des feuilletons du *Journal des Débats*, il est assurément plus sincère ! Stéphen Heller*, l'un des plus fidèles amis de Berlioz, adressait à M. Ed. Hanslick, le distingué critique viennois, à la date du 1er février 1879, une lettre dont j'extrais ces quelques lignes :

« Déjà en 1838, lorsque j'arrivai à Paris, Berlioz occupait une situation à part parmi les artistes. On ne lui contestait plus, dès lors, le renom d'un esprit hardi, aspirant aux grandes choses... Il était méconnu, cela est certain, mais comme un homme chez lequel il y a quelque chose à méconnaître. Berlioz a élevé la méconnaissance dont il était l'objet à la hauteur d'une dignité ; car ceux qui rendaient hommage à son talent, qui l'admiraient même étaient assez nombreux pour que l'opposition qu'on lui faisait parût injuste et perfide ; et ainsi elle lui assurait chaque jour de nouvelles sympathies... »

Berlioz avait, en effet, dès cette époque, obtenu de beaux succès, notamment avec les ouvertures de *Waverley*, des *Francs-Juges* (1828), le *Concert des Sylphes* (extrait des *Huit scènes de Faust* (1829), la *Symphonie fantastique* (1829), *Lelio*, l'ouverture du *Roi Lear* (1831), *Harold en Italie* (1834), le *Requiem* (1837) ; par la suite,

les principaux morceaux de ses œuvres capitales devaient également lui valoir bien des triomphes. Parfois, cependant, il y eut quelque résistance de la part des auditeurs, surpris par l'originalité de certaines pages. C'est après un déboire de ce genre que Berlioz s'attira cette boutade de Stéphen Heller : « Cher ami, vous voulez trop, vous voulez tout. Vous méprisez le gros public, et vous voulez qu'il vous admire. Vous dédaignez, de par le droit de l'artiste noble et original, le suffrage des masses, et cependant vous le regrettez. Vous voulez être un novateur hardi, un précurseur, et en même temps vous demandez que l'on vous comprenne et vous honore. Vous prétendez ne plaire qu'aux plus nobles, aux plus forts, et vous vous irritez de la froideur des indifférents, de l'incompétence des faibles. Il ne vous suffit pas d'être isolé, grand, inaccessible et pauvre comme Beethoven ; il vous faut encore l'entourage des petits et des grands de ce monde, il vous faut tous les biens de la terre, titres, honneurs et emplois... »

Titres, honneurs, emplois ! mais Berlioz n'en fut aucunement sevré. Membre de l'Institut, officier de la Légion d'honneur, il était aussi décoré d'une foule d'ordres étrangers. Ses œuvres furent exécutées à l'Opéra, à l'Opéra-Comique, au Conservatoire et dans les concerts divers, et, ce qui est plus rare, Berlioz obtint du gouvernement des commandes officielles ! Grâce à la puissante protection de Bertin, M. de Gasparin, ministre de l'intérieur, lui demanda d'écrire un *Requiem* pour la cérémonie du 5 décembre 1837, aux Invalides, puis de composer un opéra pour l'Académie royale de musique, *Benvenuto Cellini !* Un autre ministre, M. de Rémusat, confia au compositeur le soin de faire participer l'art musical aux fêtes pour la célébration du dixième anniversaire des journées de

Juillet 1830, et Berlioz fit la *Symphonie funèbre et triomphale*, exécutée à l'inauguration de la place de la Bastille (28 juillet 1840). Enfin, Berlioz fut nommé bibliothécaire du Conservatoire, se contentant, il est vrai, de toucher les appointements et laissant la besogne à de zélés sous-ordres !

Qu'on m'excuse d'avoir autant insisté sur la situation réelle de Berlioz de son vivant, mais il m'a semblé intéressant de mettre les choses au point sur ce sujet.

La 4e *Symphonie* (en *la majeur*), de Mendelssohn, est produite au neuvième concert de 1861. Pour terminer cette brillante saison, un festival est organisé : *Au profit de la souscription pour élever un monument à la mémoire de Cherubini*. Naturellement, on y exécute des œuvres de l'ancien directeur du Conservatoire : ouverture d'*Anacréon*, chœur de *Blanche de Provence*, *Élisa* (fragments de cet opéra) ; puis la *Symphonie en ut mineur*, de Beethoven, et le *Chant des Titans*, de Rossini, dit à l'unisson par quatre basses des plus remarquables : Obin, Belval, Faure * et Cazeaux.

C'était la première fois que Jean-Baptiste Faure, l'un des plus merveilleux artistes lyriques de tous les temps, se faisait entendre au Conservatoire ; nous l'y retrouverons souvent depuis, et chaque fois il fera admirer sa méthode incomparable et son art achevé de chanteur parfait.

Le jeune pianiste Théodore Ritter * (il avait alors vingt ans) remporte un beau succès au deuxième concert de 1862 avec le *Concerto* en *sol*, de Beethoven.

Le dimanche 9 mars la Pastorale et un chœur du *Messie*, d'Hændel sont très goûtés.

Grosse attraction au septième concert : Clara Schu-

mann *, la veuve de l'illustre maître de Zwickau, affirme son admirable talent de pianiste dans le *Concerto* en *mi bémol*, de Beethoven ; cette œuvre si aimée des virtuoses fut rarement mieux interprétée ; l'excellent instrument d'Erard[1], joué par la grande artiste, émit des effets de sonorité d'un charme absolument pénétrant.

Dans une autre pièce de Beethoven, la *Fantaisie* pour piano, orchestre et chœur, M. Saint-Saëns (plus connu à cette époque comme exécutant que comme compositeur, quoiqu'il eût déjà produit deux *Symphonies* une belle *Messe*, son délicieux *Oratorio de Noël*) exécute la partie de piano à la satisfaction de tous (27 avril).

La 25e *Symphonie* d'Haydn avait été donnée le 26 janvier 1862 ; du même maître, on exécute, le 11 janvier de l'année suivante la 41e *Symphonie*.

Quelques jours après, le 27, le chœur de *Psyché* (opéra-comique d'Ambroise Thomas, représenté le 27 janvier 1856) est bissé d'acclamation.

Tilmant, fait chevalier de la Légion d'honneur en 1862, dirige encore à la *Société des Concerts* : le trio des songes du *Dardanus*[2], de Rameau (25 janvier 1863) ; la *Charité*, chœur avec solo, de Rossini (8 février) ; la 31e *Symphonie* d'Haydn (8 mars) ; le duo nocturne du 1er acte de *Béatrice et Bénédict*, d'Hector Berlioz (ce morceau exquis, chanté à ravir par Mmes Viardot et Vandenheuvel-Duprez, est bissé frénétiquement). « Il y a excité (au Conservatoire), — dit Berlioz dans ses *Mémoires* — des transports dont

1. La maison Erard fournit les pianos pour le Conservatoire de musique, mais à la *Société des Concerts*, les virtuoses jouent les instruments qu'ils préfèrent, Pleyel ou autres. En ce qui concerne les instruments à cordes, la fourniture est exclusivement réservée à la maison Gand * et Bernardel *.

2. Tragédie-opéra représentée à l'Académie royale de musique le 19 novembre 1739.

on voit peu d'exemples. La salle entière a crié *bis* avec des applaudissements à ébranler l'édifice et mes siffleurs fidèles n'ont pas osé se faire entendre... »

Le jour de Pâques, l'illustre violoniste Henri Vieuxtemps reparaît au Conservatoire, où il n'avait pas joué depuis le 10 janvier 1841; il exécute sa *Ballade et Polonaise*, à l'admiration générale.

Virtuose également remarquable, le clarinettiste Rose se fait applaudir dans un *Concerto* de Weber, pour ses qualités d'onctueuse sonorité et de style. M. Rose *, actuellement professeur au Conservatoire, est un artiste des plus modestes, malgré son grand talent; je suis heureux de rendre hommage ici à cet homme excellent et au maître dévoué pour qui chaque concours annuel est une victoire assurée.

Que citerai-je encore en fait d'œuvres nouvellement introduites au répertoire de la Société? A vrai dire, le choix se restreignait d'année en année, et je pense n'avoir omis que la *Symphonie* en *sol*, de Reber *. C'est que Tilmant n'avait plus le zèle des premiers jours et, soit lassitude, soit dégoût de se voir en butte à quelques critiques, avait offert sa démission au Comité de la *Société des Concerts*. Mais Tilmant était affectionné de ses musiciens et l'on s'efforça de le détourner de sa détermination; ce fut en vain. On finit donc par accepter sa retraite, tout en le proclamant président honoraire. Tilmant continua de diriger l'orchestre de l'Opéra-Comique, poste où il se sentait absolument à son aise; ce n'est qu'en 1868 qu'il quitta son théâtre pour se retirer à Asnières, où il devait expirer dix ans plus tard, en 1878. Pendant ses vingt années de service à la salle Favart, Tilmant avait eu l'honneur de monter bien des œuvres, entre autres : *Giralda*, *Galathée*, *le Père Gaillard*, l'*Étoile du Nord*, *Manon Les-*

caut, d'Auber, *Psyché*, *Quentin Durward*, le *Pardon de Ploërmel*, etc.

Durant ses quatre années de chef à la *Société des Concerts* il avait présidé à 41 séances.

C'est George Hainl qui est appelé à remplacer Tilmant à la tête de notre premier orchestre symphonique, de préférence à sept autres candidats : Berlioz, Deldevez, Alard, Elwart *, Millot, de Cuvillon et Charles Dancla. Avant ce vote définitif, il avait été décidé que deux concerts supplémentaires annuels seraient donnés en dehors de l'abonnement, afin de satisfaire à de nombreuses demandes ; ceux des 6 et 20 décembre 1863 furent dirigés par le second chef, M. Deldevez.

Ce n'est qu'au lendemain de la seconde de ces séances qu'a lieu l'Assemblée générale pour la nomination du premier chef. Cinq tours de scrutin sont nécessaires pour arriver à un résultat, car, d'après les statuts de la Société, il faut pour que l'élection soit valable que le candidat réunisse, en cas de ballottage, les deux tiers des voix des membres prenant part aux quatre premiers tours de scrutin ; ce n'est qu'à la cinquième épreuve que la simple majorité est suffisante.

Voici comment se répartirent les suffrages des 102 votants :

	1er tour.	2e tour.	3e tour.	4e tour.	5e tour.
George Hainl..........	49	53	52	52	53
Deldevez..............	32	46	49	49	49
Berlioz.	10	0	1	0	0
Alard.................	7	0	0	0	0
Dancla................	2	0	0	0	0
Millot................	1	0	0	0	0
Bulletins blancs ou nuls.	1	3	1	0	0

George Hainl est également nommé vice-président.

On remarquera certainement dans le tableau cidessus le faible écart de voix entre Deldevez et George Hainl: la suite des événements devait amener à déplorer que le contraire n'eut pas eu lieu, Deldevez étant assurément plus apte à la succession d'Habeneck et de Girard que George Hainl.

Quant à Berlioz, on n'ignorait pas sa valeur de chef d'orchestre, mais outre qu'il ne faisait point partie de la Société, sa réputation d'homme agressif lui créait plus d'ennemis que d'amis et l'on tint, non sans raison, à écarter tout compositeur militant de ce poste envié.

Le nouveau chef de la *Société des Concerts* était né le 16 novembre 1807, à Issoire (Puy-de-Dôme). Son père, cumulant l'état de cordonnier avec celui de ménétrier, lui apprit les premiers éléments de musique. George Hainl s'éprit du violoncelle et travailla si assidûment cet instrument qu'il pût se faire admettre de bonne heure à l'orchestre du Grand-Théâtre de Lyon: mais il sentit la nécessité de compléter ses études et vint, dans cette intention au Conservatoire de Paris. Dans la classe de Norblin, Hainl obtint un brillant premier prix aux concours de 1830[1]. Il possédait déjà les principales qualités qui distinguent le soliste et il entreprit de fructueuses tournées en France et en Belgique. A l'un de ses passages à Lyon, la place de chef d'orchestre au Grand-Théâtre lui est offerte, il l'accepte (1840).

Vingt ans s'étaient écoulés, Hainl très apprécié de ses musiciens et du public venait d'être proclamé membre de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, lorsqu'il fut appelé à succéder à Dietsch au

1. Il fut aussi élève de Vaslin. La fille de G. Hainl, Mme Grenier, possède un merveilleux portrait fait au crayon par Hippolyte Flandrin, qui représente Hainl jouant du violoncelle.



GEORGE HAINL

pupitre de l'Opéra. Là encore il témoigne d'une valeur incontestable, possédant à fond le répertoire et fort habile pour monter les œuvres nouvelles ; au nombre de celles-ci l'on peut citer : *Roland à Roncevaux* (de Mermet*), l'*Africaine*, *Don Carlos*, *Hamlet*, *Erostrate*, la *Coupe du roi de Thulé* (de Diaz*), la *Source*, *Coppélia*, *Gretna-Green*, etc. C'est lui aussi qui dirige *Faust*, lors de la première représentation à l'Opéra du chef-d'œuvre de Gounod (mercredi 3 mars 1869[1]).

Ce sont ces aptitudes qui le désignèrent à l'attention des membres de la *Société des Concerts* (dont un grand nombre faisait également partie de l'orchestre de l'Opéra).

George Hainl dirige pour la première fois au Conservatoire le 10 janvier 1864. De ce jour à l'époque de sa retraite (1872), il introduit au répertoire de la Société les œuvres suivantes :

Haydn. — 29e *Symphonie* (en *sol*) (1867) ; 51e *Symphonie* (en *ré majeur*) (1871).

Mendelssohn. — *Concerto* en *sol mineur* pour piano (1865) ; 98e *Psaume* (1865) : Ouverture de *Ruy Blas* (1866) ; *Athalie* (chœurs et musique de scène) (1867) ; 42e *Psaume* (1868) ; *Œdipe à Colone* (1869) ; le *Départ*, le *Chanteur des bois* (chœurs sans accompagnement) (1862).

Schumann*. — *Symphonie* en *si bémol* (15 décembre

1. *Faust* avait été créé au Théâtre-Lyrique du boulevard du Temple, sous la direction de Carvalho, par Mmes Miolan-Carvalho, A. Faivre, Duclos, MM. Barbot, Balanqué, Reynal, le 19 mars 1859. Dans cette salle, l'opéra de Gounod fut joué 58 soirs ; M. Carvalho le donna 242 fois au nouveau Lyrique de la place du Châtelet et 8 fois au théâtre de la Renaissance (salle Ventadour). La 500e de *Faust* a été fêtée le 4 novembre 1887 à l'Opéra et la 1000e, le 14 décembre 1894. En 1895, cette œuvre a été représentée 33 fois, réalisant une recette de 612405 francs. Dans le cours d'une autre année, *Faust* produisit 760590 francs !! (La 1100e représentation a eu lieu dernièrement.)

1867). Celle ci fut écrite en 1841, l'année qui suivit le mariage du maître avec Clara Wieck et exécutée pour la première fois le 6 décembre de la même année, au Gewandhaus de Leipzig. Cette première *Symphonie* de Schumann (il y en a quatre) est conçue dans les formes classiques, mais on y sent cependant déjà un désir d'indépendance, particulièrement dans le *scherzo*.

Ouverture de *Manfred* (1869). Voici ce qu'écrit M. Camille Bellaigue dans *Un siècle de Musique française*, au sujet de cette superbe page :

« L'ouverture de *Manfred* est le plus magnifique morceau que Schumann ait écrit pour l'orchestre. Toutes ses qualités s'y retrouvent sans aucun de ses défauts. Il y a porté la passion à son comble sans tomber dans l'égarement. Au lieu d'être possédé par son génie, il le possède. Sans un écart, sans que la pensée s'arrête ni dévie, une inspiration maîtresse d'elle-même soutient d'un bout à l'autre et retient ce magnifique prologue. La phrase est toujours ample, l'orchestre plein sans lourdeur et varié sans recherche. Des modulations faciles, harmonieuses, amènent des épanouissements de mélodie admirables. Cette musique, houleuse comme l'Océan, se soulève comme lui sans déborder jamais. Elle a dû donner au compositeur, comme elle la donne à l'auditeur, cette volupté magnifiquement exprimée par Maurice de Guérin dans le *Centaure*, « cette volupté qui n'est connue que des « rivages de la mer, de renfermer sans aucune perte « une vie portée à son comble et irritée. »

Mozart. — *Concerto* en *ré mineur* pour piano (1861).

Meyerbeer. — *Adieu aux jeunes mariés*, chœur (1866); *Pater Noster*, chœur sans accompagnement (1869); Polonaise de *Struensée* (1872) « Cette *Polonaise* est d'une grâce exquise, dit M. Reyer, et l'instrumentation

en est extrêmement originale : elle peut être comparée, sans désavantage à la *Marche aux Flambeaux* en *ut mineur*, la plus remarquable, selon moi, que Meyerbeer ait écrite, et aux plus jolis airs de ballet du *Prophète*. »

Richard Wagner. — Marche, chœur des Pélerins (1866), de *Tannhauser* (1868) ; marche de *Lohengrin* (1869), ces pages sont très appréciées, attendu que grâce aux efforts de Pasdeloup au Cirque d'Hiver, on était déjà un peu revenu des ridicules préventions opposées à la musique du grand maître allemand ; malheureusement, la funeste guerre de 1870 et plus encore le stupide pamphlet de Wagner intitulé : *Une capitulation*, devaient retarder l'heure de la revanche wagnérienne. Aujourd'hui la réaction est complète, trop complète même, Wagner est le seul dieu, nos pauvres compositeurs français ne comptent guère ! (du moins en certains milieux). Aussi lorsqu'il fut question, dernièrement, de doter enfin Paris du Théâtre-Lyrique si indispensable à l'heure présente, notre plus illustre maître actuel ne put s'empêcher de pousser un cri d'alarme en faveur de la musique française. Voici quelques extraits de la lettre adressée par Saint-Saëns à M. Frédéric Hattat[1], membre du Conseil municipal :

« ... Eh bien, si c'est pour ajouter encore à la wagnéromanie et pour jouer les opéras de Wagner qui manquent encore à l'Opéra, il vaut mieux ne pas faire du Châtelet un théâtre de musique. Comment ne voit-on pas l'œuvre néfaste qui s'accomplit ? Ce n'est pas seulement l'annihilation, l'atrophie progressive de l'école française, c'est pis encore : le wagnérisme, sous couleur d'art, est une machine merveilleusement outillée pour ronger le patriotisme en France. C'est

1. Lettre datée du 15 juillet 1896.

l'âme allemande qui s'infiltre peu à peu dans notre public. Si j'avais le temps d'écrire un mémoire et si je ne craignais de vous ennuyer, il ne me serait pas difficile de vous le prouver. Je ne parle pas de l'argent que la France fournit à Bayreuth, élevé — l'auteur ne l'a pas caché — non, comme on le dit ici, à la gloire de l'Art, mais à la gloire de l'*Art allemand*, du *Saint* art allemand, comme on chante à la fin des Meistersinger. C'est pourtant une question qui n'est pas tout à fait négligeable.

On se plaint avec juste raison qu'il n'y a pas de débouchés pour nos compositeurs et qu'ils sont forcés d'aller se faire jouer à Bruxelles. Mais à Bruxelles, dira-t-on, on joue les opéras de Wagner. C'est vrai ; mais ils ne prennent pas à Bruxelles la place envahissante que l'on croit ; on y joue Gounod beaucoup plus que Wagner. La raison en est que Bruxelles, n'ayant pas sur le monde la même influence que Paris, n'a pas été autant *travaillé*. On s'est, au contraire, acharné à conquérir Paris, à cause de son importance, et on y est arrivé au delà de toute espérance; car il n'y a pas, à cette heure, une autre ville, même en Allemagne, — Bayreuth excepté, — où l'on exécute autant de musique de l'auteur d'*Une capitulation ;* nulle part, elle ne tient une aussi grande place... »

Berlioz. — *La Fuite en Égypte* (3 avril 1864). Cette seconde partie de l'*Enfance du Christ* (la première est le *Songe d'Hérode*, la dernière l'*Arrivée à Saïs*) avait été composée bien avant le reste de l'œuvre et publiée sous ce titre : « *La Fuite en Égypte*, fragments d'un mystère en style ancien, attribué à Pierre Ducré, maître de chapelle imaginaire, et composé par Hector Berlioz. » Le 12 novembre 1850, dans un concert donné à la *Société Sainte Cécile*, composé de diverses pages

d'auteurs variés, Berlioz avait fait inscrire, en effet, l'*Enfance du Christ* comme étant d'un nommé Pierre Ducré, ancien maître de chant à la Sainte-Chapelle, vers 1679. Quelques personnes affectant de dédaigner toute musique de l'auteur de la *Symphonie fantastique*, s'exclamèrent sur la beauté de la partition exhumée, disant bien haut « Votre M. Berlioz n'aurait pas écrit cela! » Je laisse à penser quelle fut leur déconvenue lorsqu'on dévoila la mystification du maître. Mais au Conservatoire, ce fut par de véritables acclamations que le public accueillit la *Fuite en Égypte*; Berlioz triompha cette fois encore!

Gounod. — *Sanctus* et *Pie Jesu* du *Requiem* (1870). *Gallia*, lamentation.

Agé de plus de cinquante ans, Gounod, dès le début de la guerre, s'était réfugié avec sa famille dans un hameau près de Dieppe, mais lorsqu'il connut les progrès de l'invasion, il voulut mettre les siens complètement à l'abri de tout péril et il les conduisit en Angleterre, le 13 septembre 1870, espérant un prompt retour. « Nous vivions là, écrivait-il plus tard, dans cette angoisse que connaissent tous ceux que cette horrible et à jamais maudite guerre a séparés de leurs parents, de leurs amis, de leurs frères ». Au printemps de 1871, devait s'ouvrir à Londres une Exposition Universelle et l'on avait demandé à des compositeurs de divers pays de concourir à l'éclat de celle-ci : Ferdinand Hiller* représentait l'Allemagne; Pinsuti, l'Italie; Arthur Sullivan*, l'Angleterre. On offrit à Gounod de personnifier l'Art français; tout d'abord il refusa, ne se trouvant pas le courage de chanter alors que la Patrie était dans la douleur, mais pressé par de nombreux concitoyens, exilés comme lui, il consentit enfin à lutter pour la gloire de notre pays. Mais quel sujet choisir? Un de

ses bons amis, vicaire de Saint-Cloud, lui suggéra une excellente idée. « Voilà une lamentation de Jérémie que je viens de lire tout à l'heure, lui dit le prêtre, elle se prêterait, je crois, à une belle composition musicale. » Ce fut un trait de lumière pour Gounod qui, le même jour, écrivit d'un seul jet les paroles d'une élégie biblique qu'il intitula *Gallia*. La musique ne lui demanda que quelques jours de travail. Le 1er mai, les Cantates furent exécutées solennellement à l'Albert-Hall, immense salle de concert, située près du monument élevé au prince-consort. Les dix mille auditeurs firent un accueil enthousiaste à l'œuvre de Gounod, manifestant, au contraire, une véritable froideur pour les compositions rivales.

C'est Versailles qui eut la primeur de *Gallia* en France; la *Société Guillot de Sainbris** en donna une excellente audition en l'église Saint-Symphorien, mais à Paris, c'est à la *Société des Concerts* qu'on eut l'occasion d'entendre d'abord l'élégiaque partition, le 29 octobre 1871. Mme Weldon, qui avait déjà interprété la principale partie à Londres, chantait les soli; le succès fut prodigieux. Il fallut donner de nouvelles auditions, l'une à Saint-Eustache. le 8 novembre, l'autre à l'Opéra-Comique, le 22. Je me suis trop étendu sur la genèse de *Gallia* pour pouvoir encore analyser en détail les divers morceaux; j'emprunterai seulement ces quelques lignes, des plus judicieuses, à M. Adolphe Jullien *.

« Personne, nous en sommes sûrs, qui, à la seule lecture de ces versets, n'ait été, comme le musicien, frappé de la profonde similitude qui éclate à chaque phrase, à chaque mot. Ce n'est plus Babylone, c'est Paris dont le prophète nous peint en paroles de feu

les désastres et la ruine. Jugez maintenant si cette admirable lamentation était bien faite pour enflammer l'inspiration d'un homme aussi vivement impressionnable que l'auteur de *Faust*, et s'il n'était pas, par sa nature, le plus apte à rendre cette saisissante image. Aussi bien, son œuvre va le prouver... »

César Franck. — *Ruth* (fragments, le 4 février 1872). — Cette délicieuse Églogue biblique avait été exécutée dans la même salle, le 4 janvier 1846, par les soins de l'auteur, avec le concours de Jourdan, Hermann-Léon, Mlles Lavoye, Moisson et Caut. Dès le premier jour, on fut séduit par les formes simples et l'inspiration ingénue de l'œuvre.

En 1872, on donna seulement : Marche et chœur, Strophes de Noémi, Air de Ruth, Chœur des moissonneurs, Duo de Ruth et Booz, qu'interprétaient Mmes Marie Battu, Fursch-Madier, MM. Bouhy* et Bosquin* ; le public et la critique se trouvèrent d'accord pour louer ces belles pages.

Saint-Saëns. — *Concerto* en *sol mineur* pour piano et orchestre, op. 22 (19 décembre 1869). Ce 2e *Concerto*, si aimé de tous les instrumentistes, avait été écrit en 1868 et joué par son auteur au *Concert Pasdeloup* du 13 décembre ; c'est également Saint-Saëns qui l'exécuta au Conservatoire, et l'on ne sut qui le plus fêter du merveilleux exécutant ou du talentueux compositeur.

Fragment de *Symphonie* (1872).

Vaucorbeil*. — *La Mort de Diane* (1870), chantée par Gabrielle Krauss*.

Deldevez. — *O fons amoris* (1867), composition dédiée par ce parfait musicien *à la Mémoire de son père*.

Th. Dubois. — Fragments des *Sept paroles du Christ* (1872) œuvre de haute valeur.

Ch. Lenepveu*. — Fragments de *Requiem* (1872).

Victorin Joncières*. — *Concerto* de violon (1869), joué par M. Jules Danbé*.

Les principaux solistes ayant ajouté à l'éclat des séances de cette même période sont, *pour le piano :* Mmes Massart*, Szarwady ; Mlle Caroline Rémaury* ; MM. Georges Pfeiffer*, Théodore Ritter, C. Saint-Saëns, Louis Diémer, Alphonse Duvernoy, E.-M. Delaborde* et le prodigieux Rubinstein*, interprétant son beau *Concerto* en *ré mineur*. M. Albert Lavignac, dans son livre : *La Musique et les Musiciens*, résume ainsi son opinion (qui est la nôtre) sur le talent du magistral virtuose :

« Le plus inspiré, comme le plus merveilleux et le plus profond des pianistes modernes, Rubinstein, se rattache, au moins par la nature de sa virtuosité, à la grande école allemande, et évoque le souvenir de Beethoven, avec lequel il n'était pas sans une certaine ressemblance physique. C'est un artiste colossal, un génie de la plus haute envergure, mais peut-être plus Russe de naissance que par ses tendances artistiques. »

Pour le violon : MM. Maurin, Alard, Becker*, Lotto, Joachim*, Sivori*, H. Wieniawski, White*, Danbé, Garcin (jouant un *Concerto* de sa composition).

Pour le violoncelle : MM. Demunck, Jacquart*.

Pour la clarinette : M. Rose.

Et dans la partie vocale :

Mmes Gueymard*, Vandenheuvel-Duprez, Dorus, Barthe-Banderali, Marie Sasse*, Wertheimber, Battu, Mauduit*, Krauss, Nilsson*, Rosine Bloch*, Fursch, Viardot ; MM. Crosti*, Belval, Bussine, Michot*, Warot*,

Achard*, Faure, Grisy, Caron*, David, Gailhard*, Bosquin*, Bouhy, etc.

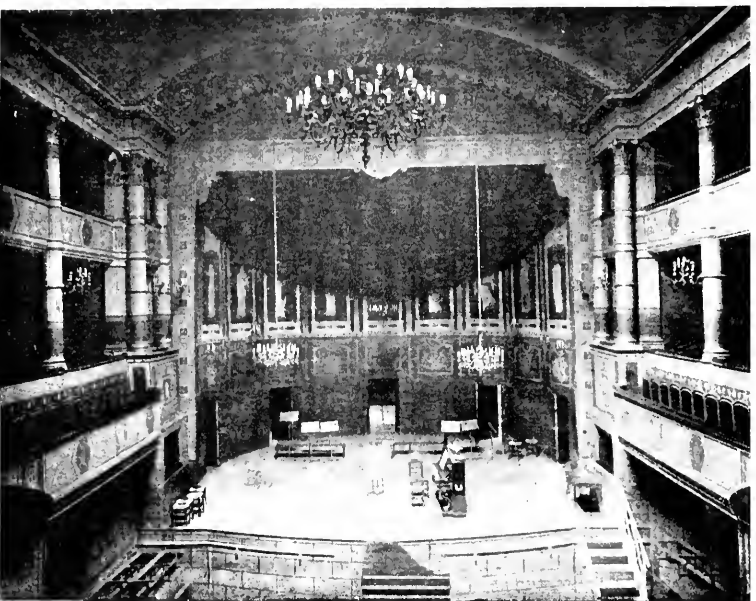
Depuis juillet 1864, la *Société des Concerts* faisait frapper des médailles pour remettre à ses membres, lors de leur nomination et aux solistes étrangers qui se produisaient aux séances. Cette médaille, reproduisait l'effigie d'Habeneck, entourée de ces mots :

F. Habeneck, fondateur — 1828 — sur une face et portrait sur l'autre face : « *Société des Concerts du Conservatoire de Musique.* » On y inscrivait de plus le nom et la date d'admission au sociétariat, ou la date du concert dans lequel le soliste s'étant fait entendre. Le graveur Borel avait bien voulu se charger de l'exécution de ces médailles.

Le premier concert de 1865 est consacré *A la mémoire de Meyerbeer.*

Cette même année, le jour du Vendredi saint, le *Requiem* de Mozart est exécuté intégralement.

Pendant les vacances, aussitôt après la distribution des prix aux élèves du Conservatoire, la salle des concerts est livrée aux ouvriers pour d'importants remaniements. Toutes les places debout sont supprimées, le parterre transformé en prolongement des fauteuils d'orchestre, un deuxième rang de fauteuils ajouté à la galerie du premier étage et l'éclairage au gaz enfin installé. Sur le fond de la salle, de couleur ivoire, ressortent des peintures à la cire ; au balcon du premier étage sont inscrits les noms des maîtres du théâtre littéraire ; la seconde galerie est réservée aux compositeurs : Cherubini, Mendelssohn, Weber, Méhul, Boïeldieu, Grétry, Spontini, Donizetti, Hérold, Halévy,



Cliché Paron.

SALLE DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE

(Scène).

Meyerbeer, Rossini; sur la voûte, sorte de velum semé d'étoiles où planent des génies ailés, figurent les noms des grands maîtres : Bach, Haydn, Mozart, Gluck, Hændel, Beethoven; enfin, la scène, hémicycle de forme polygonale, est de style archaïque, et sur la cloison du fond les neuf muses semblent tenir conseil.

Cette réparation, qu'on ne pouvait plus différer, ne fut pas sans causer quelques mécomptes; les locataires des places disparues réclamèrent contre la mesure qui les privait d'un privilège très recherché. Il fallait promptement aviser afin de leur donner une légitime satisfaction, c'est ce qui fut fait. Une nouvelle série d'abonnement fut créée avec des droits en tous points semblables à la première, et l'on décida que le même concert serait exécuté deux fois, à huit jours d'intervalle, ce qui portait le chiffre des séances à quatorze (y compris les Concerts Spirituels).

Les places disponibles furent rapidement enlevées et bientôt il fut aussi impossible de pénétrer dans le sanctuaire que lorsqu'il n'y avait que sept séances!

Le concert d'inauguration de la salle, organisé par la direction du Conservatoire, devait avoir lieu le 24 décembre 1865, mais par suite de la mort de Prévost (professeur de Déclamation) il fut reculé au 4 janvier 1866. Le programme comprenait :

Ouverture, de M. Th. Dubois.

Les *Rivaux d'eux-mêmes* (comédie en 1 acte), de Pigault-Lebrun.

Renaud dans les jardins d'Armide (cantate), de M. Ch. Lenepveu.

C'est avec cette œuvre, composée sur un livret de M. Camille du Locle, que M. Lenepveu avait obtenu le prix de Rome au concours de 1865.



Cliché Piron.

SALLE DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE
(Salle).

A l'occasion de l'Exposition universelle de 1867, la *Société des Concerts* donna deux séances supplémentaires en son local habituel et participa au grand Festival organisé au palais de l'Industrie, le jour de la distribution des récompenses (8 juillet). 1000 exécutants (500 instrumentistes et 500 chanteurs) s'y firent entendre, et pour le chœur des soldats de *Faust* on leur adjoignit encore une fanfare de 60 instrumentistes.

Le 17 mai 1868, eu lieu la réélection du chef d'orchestre de la Société; George Hainl est maintenu, par 60 voix contre 35 accordées à M. Deldevez.

En 1871, il n'est donné que dix concerts. A la reprise des séances, le 29 octobre, on exécute *Gallia*. J'ai dit plus haut l'impression que produisit la belle lamentation; les pleurs coulèrent durant l'audition de ces pages angoissées, où le musicien peignait la patrie écrasée sous les ruines fumantes; mais tous les visages se reprirent à rayonner lorsque fut poussé le suprême cri d'espérance : *Jérusalem! Jérusalem!*

Pour subvenir à parer les désastres de notre terrible défaite, des souscriptions s'organisaient de toutes parts, la *Société des Concerts* ne voulut pas rester étrangère à ce mouvement d'ardent patriotisme. De superbes séances furent organisées par elle : l'une au *profit de la Souscription patriotique* (18,158 francs de recettes); l'autre *Au bénéfice de l'œuvre pour la délivrance du Territoire* (15,360 francs). A cette dernière, participent Planté, Alard et Franchomme, jouant le *Trio* en *ut mineur*, de Mendelssohn et Mmes Alboni*, Miolan-Carvalho et Favart.

A la fin de la saison 1871-72, George Hainl abandonne le pupitre de chef d'orchestre à la *Société des Concerts* et désigne pour lui succéder « son loyal ami » Deldevez,

accédant ainsi au désir exprimé par Ambroise Thomas qui, apprenant de Hainl[1] lui-même son intention de se retirer, avait répliqué sans hésiter : « Vous avez à vos côtés un successeur tout désigné. »

Cet avis fut partagé. A l'Assemblée générale du 26 mai 1872, Deldevez fut élu par 94 voix sur 104 votants, à la fois chef d'orchestre et vice-président. Les autres candidats se partagèrent les autres voix : M. Charles Dancla en obtint 3, M. Deloffre 1, M. Altès 1 également et, chose bizarre, 2 voix s'égarèrent sur le nom de George Hainl, démissionnaire! Enfin il y eut 3 bulletins blancs.

Le choix ne pouvait être meilleur. Il est peut-être permis cependant de regretter que, faute de quelques suffrages, Deldevez n'ait pas été nommé neuf ans plus tôt! Évidemment, George Hainl était un très bon musicien, mais sa place était plutôt au théâtre qu'au concert. Tilmant, du reste, se trouvait mieux aussi au milieu de ses exécutants de l'Opéra-Comique qu'au Conservatoire et, à ce propos, je me remémore une appréciation bien curieuse du violoncelliste Alexandre Batta : « Lorsque, avant de pénétrer dans la salle, j'entendais l'orchestre de la Société, je devinais immédiatement si Habeneck conduisait. »

Deldevez possédait la tradition de ce maître vénéré, auquel Girard avait seul été digne de succéder depuis son départ. Afin de montrer à quel point le nouveau chef méritait l'honneur que lui firent ses camarades,

1. George Hainl devait mourir subitement un an plus tard (2 juin 1873) après avoir ressenti une première attaque le 29 mars 1872. Au cimetière, Deldevez prit la parole et fit allusion aux qualités de bonté, de justice, de générosité, de fermeté du défunt. On sait que Mme Vve Lecorbeiller a fondé, en souvenir de son premier mari, le Prix George Hainl (1000 fr. annuels), destiné au premier prix de violoncelle du Conservatoire.

nous exposerons en quelques mots la laborieuse carrière de celui-ci :

Édouard-Marie-Ernest Deldevez naquit, à Paris, le 31 mai 1817. Dès son jeune âge, il témoigna d'un goût très vif pour la musique et apprit presque seul à jouer d'un petit violon qu'on lui avait offert comme cadeau du Jour de l'An. A cinq ans, il maniait déjà son instrument avec une certaine aisance, si bien qu'un ami de la famille, M. Sudre, professeur réputé, fut frappé des facilités de l'enfant et se chargea gratuitement de lui enseigner les premiers éléments de l'art musical. Cela permit au jeune Ernest d'entrer au Consérvatoire dans la classe de solfège de Larivierre (1825), classe reprise bientôt par Leborne. Deldevez obtient un premier prix en 1831, puis, grâce à l'appui du hautboïste Vogt, Habeneck promit de l'admettre à ses cours, malgré des conditions insuffisantes. « Je me charge de tout, avait dit l'excellent professeur, tu viendras chez moi et, à l'examen prochain, je te prendrai dans ma classe. »

Passionné pour l'étude, Deldevez donne de grandes satisfactions à son maître : second prix en 1832, il se voit décerner le premier prix dès 1833. Alors il poursuit son instruction artistique, travaillant le contrepoint avec Reicha et Halévy — 1er prix en 1838 — et la composition avec Berton.

Cependant, malgré cinq courageux essais, il ne peut obtenir le Premier Prix de Rome et doit se contenter du 2e Second Grand-Prix (1838).

Deldevez, fâché de cet insuccès, en appelle au public : il organise un concert à la salle du Conservatoire et y fait entendre sa cantate *Loyse de Montfort* et l'ouverture de *Robert-Bruce*.

Le compositeur écrit ensuite la musique de plusieurs



ÉDOUARD-MARIE-ERNEST DELDEVEZ

ballets : *Lady Henriette* (1844), *Eucharis* (1845), *Paquita* (1846), *Vert-Vert*, (1851); puis une *Ouverture de concert*, dont nous avons signalé l'exécution par la *Société des Concerts* en 1848; trois *Symphonies*, des *Trios*, *Quatuors*, un *Quintette*, des *Scènes lyriques* et le *Requiem* exécuté en 1849 aux obsèques d'Habeneck.

Le 1er décembre 1833, Deldevez était entré comme second violon à l'orchestre de l'Opéra aux appointements annuels de 800 francs; en 1837, il passe aux premiers violons, ce qui lui vaut une augmentation de 200 francs; nommé troisième chef d'orchestre (1847), il atteint alors 1 500 francs! Mais ce qui le révolutionne, c'est qu'il n'est appelé à remplir ses fonctions qu'à de bien rares intervalles, Girard et Battu revendiquant toujours l'honneur de conduire. Après un premier essai, le 2 avril 1853, Deldevez ne trouve l'occasion de s'affirmer qu'une seule fois : le jour de la mort du fils de Battu.

Alors, profondément découragé, il se laissa entraîner à l'Opéra-Comique, où il fut promu premier chef *ex æquo* avec Tilmant. Ce dernier étant malade, Deldevez le remplace quelques soirs, mais il rentre dans l'inaction dès que Tilmant est rétabli. Au bout de trois mois, il accepte de rentrer à l'Opéra comme second chef (1er novembre 1859). Quatre mille francs d'émoluments, c'était beau assurément, mais l'amour-propre du musicien eut de nouveau à souffrir d'être constamment tenu à l'écart et le 1er juin 1870 il donna sa démission, après trente-sept ans de service.

Au Conservatoire, où Deldevez était second chef depuis le 5 mai 1860, il dirige seulement les 6 et 20 décembre 1863 et au Concert Spirituel du 29 mars 1868. L'année précédente, à la même date, il avait vu

exécuter par la Société le chœur : *O fons amoris*, écrit *A la Mémoire de son père*.

Nous venons de dire dans quelles conditions Deldevez fut appelé à diriger l'orchestre de la Société ; quelques mois après (9 juin 1873), il succède à George Hainl comme chef d'orchestre à l'Opéra.

Charles Gounod publiait alors ses retentissantes lettres sur les *Compositeurs chefs d'orchestre* ; j'extrais de l'une d'elles ces lignes élogieuses consacrées à Deldevez :

« ... Lorsque j'ai commencé ce travail, je venais d'apprendre la mort de George Hainl, et j'ignorais qu'il fût déjà remplacé, comme je l'appris quelques jours plus tard. Ernest Deldevez, qui lui succède, est un musicien de trop de mérite pour que je ne réclame pas une place parmi les sympathies qui auront accueilli son avènement. Deldevez a été mon condisciple au Conservatoire, dans la classe de composition d'Halévy. J'ai toujours trouvé en lui un artiste consciencieux et un musicien sévère et accompli. Membre de la *Société des Concerts du Conservatoire* depuis près de trente-cinq ans, il a vécu et grandi au contact des grands maitres, sous la tradition de l'illustre Habeneck, dont il remplit aujourd'hui les fonctions à la Société des Concerts aussi bien qu'à l'Opéra. Deldevez est donc, par la valeur de son éducation traditionnelle et de son propre mérite musical, un des exemples de garantie et de sécurité les plus concluants que je puisse invoquer. Il a été un *témoin*, il est un *héritier* du patrimoine de notions, d'expérience, de transmission des doctrines qui l'ont formé lui-même : il a ses titres de créance d'une part, et de l'autre il a fait ses preuves. Son arrivée au double pupitre qu'il occupe aujourd'hui sera donc saluée

avec joie par tous ceux qui ont quelque idée des qualités nombreuses et sérieuses que doit réunir en lui le chef d'orchestre considéré comme homme et comme artiste. »

Malheureusement, l'âge était venu et avec lui de terribles rhumatismes qui vinrent entraver les courageux efforts de Deldevez. Après l'incendie de la salle Le Peletier[1], pendant le séjour de l'Opéra à la salle Ventadour, le pauvre musicien fut forcé de garder le lit plus de six mois, mais il eut la joie de participer à l'inauguration du Palais Garnier, le 5 janvier 1875. Il y monte la *Jeanne d'Arc*, de Mermet; le *Roi de Lahore*, de Massenet, et surveille la reprise de la *Reine de Chypre*.

Cependant, las de ses quarante-quatre années de présence à l'Opéra et surtout des tracasseries auxquelles il se trouvait journellement en butte, Deldevez remit sa démission à M. Halanzier, le 1er juin 1877 ; mais ce n'est que le 5 juillet suivant que M. Ch. Lamoureux prit sa succession.

Le 11 août 1874, le Gouvernement avait accordé à Deldevez la croix de chevalier de la Légion d'honneur, à la grande satisfaction de tout le monde musical.

C'est surtout le rôle de Deldevez à la *Société des Concerts* qui nous intéresse ici : de 1872 à 1885, il enrichit le répertoire d'un lot considérable de belles œuvres, dont nous allons citer les plus importantes, année par année.

1872. — *Prélude* et *Fugue* en *mi bémol* pour orgue, de J.-S. Bach.

1. Ce terrible incendie eut lieu dans la nuit du 28 au 29 octobre 1873.

1873. — 44e *Symphonie*, d'Haydn.

Concerto de violoncelle, de Saint-Saëns, joué par M. Auguste Tolbecque (19 janvier).

Fragments de *Paulus*, l'un des premiers oratorios qu'ait produits Mendelssohn. Il l'écrivit à Dusseldorf, de 1833 à 1835 et le fit exécuter dans cette même ville le jour de la fête de la Pentecôte de l'année suivante.

Ouverture du *Carnaval romain*, de Berlioz. Cette belle page servait d'entr'acte dans *Benvenuto Cellini*, opéra qui ne vécut que trois soirs à l'Académie impériale de musique. (La première eut lieu le 3 septembre 1838.)

3e partie du *Roméo et Juliette*, de Berlioz. C'est en 1839 que fut composée cette superbe « Symphonie dramatique avec chœurs, solos de chant et prologue en récitatif choral, d'après la tragédie de Schakespeare ». Le 24 septembre en eut lieu la première exécution dans cette même salle du Conservatoire, sous la direction de l'auteur.

La troisième partie (jouée à la *Société des Concerts* le 20 décembre 1873) est celle où les jeunes Capulets, sortant de la fête donnée en l'honneur de Juliette Montaigu, passent en chantant des réminiscences du bal. Vient ensuite l'adorable scène d'amour, l'un des tableaux les plus réussis qu'ait imaginés le grand musicien-poète.

Passacaille d'Armide, de Lulli.

Rondo et *Bourrée* en *si mineur*, de J.-S. Bach.

Air de la *Fête d'Alexandre* }
Concerto pour orchestre } de Hændel.
Chœur de *Saül* (oratorio) }

Concerto pour violon, de Max Bruch *.

Air de Renaud (extrait d'*Armide*), de Gluck.

Andante et *scherzo* de la *Symphonie* en *fa*, de Widor*.

Kyrie, de Verrimst*.

1874. — *Marche funèbre*, de Mozart.

Chant élégiaque, chœur à quatre voix, de Beethoven, composé en souvenir de la jeune femme d'un des meilleurs amis du maître, Eleonora Pasqualati, morte en 1811. L'œuvre date de 1814.

De Profundis, psaume de Gluck.

Air d'*Élie*, l'un des beaux oratorios de Mendelssohn.

Marche des Pèlerins, d'*Harold en Italie*, de Berlioz, symphonie écrite en 1834.

Symphonie en *ré mineur*, de Schumann, conception digne de ses trois sœurs, les *Symphonies* en *si bémol*, en *ut majeur* et en *mi bémol*.

Concerto en *la mineur*, de Schumann, joué par Alfred Jaëll*.

Chœur d'*Israël en Égypte*, oratorio de Hændel.

Chœur du *Jugement dernier*, de Weckerlin*.

Cantique, d'Halévy.

1875. — *Manfred*, de Robert Schumann, est exécuté le 19 décembre. C'est d'après le célèbre poème de lord Byron que le compositeur conçut cette partition, comprenant : l'Ouverture, le Chant des génies (quatuor vocal), Apparition du génie de l'Air, Incantation (quatuor des basses), Entr'acte, Apparition de la Fée des Alpes, Ranz des vaches (solo de cor anglais) — pour la première partie ; pour la deuxième : Hymne des génies d'Arimane (chœur) ; Évocation d'Astarté ; et dans la dernière partie : Scène finale, Mort de Manfred, Requiem (chœur). L'œuvre de Schumann fut très appré-

ciée, surtout l'Ouverture, la Fée des Alpes, les chœurs et le solo de cor anglais.

Credo de la *Messe* en *si mineur*, de J.-S. Bach.

Concerto pour orgue et orchestre de Hændel.

La *Salutation angélique*, de Gounod, chœur avec solo chanté par Mme Barthe-Banderali.

Fragments de l'*Arlésienne*, de Bizet. C'était la première fois qu'une page de Bizet paraissait sur les programmes de la Société (21 février). *Carmen* venait seulement d'être représentée à l'Opéra-Comique (avec un demi-succès!!) et grâce à ce chef-d'œuvre la réputation du maître coloriste allait promptement grandir, pas assez vite cependant pour qu'il pût assister à son complet triomphe, puisque la mort le fauchait inopinément à l'âge de trente-sept ans, le 3 juin 1875!

Je crois inutile d'ajouter que la musique de l'*Arlésienne* avait été faite pour accompagner le drame d'Alphonse Daudet, joué d'abord au Vaudeville, le 30 septembre 1872 (direction Carvalho).

Le nom de Massenet figure aussi pour la première fois au répertoire de la Société, le 10 janvier. On joue de lui des *Scènes dramatiques*, inspirées de la *Tempête*, *d'Othello*, de *Roméo et Juliette* et de *Macbeth*, de William Shakespeare. Cette œuvre avait été entendue précédemment aux *Concerts du Châtelet*, le 22 mars 1874.

La *Revue et Gazette musicale*[1] appréciait en ces termes la partition de Massenet :

« Le premier morceau débute par la tempête obligée ; puis vient une jolie mélodie en mouvement de valse avec sourdines qui caractérise Ariel et les Esprits. Un peu trop terrestre peut-être pour une danse de sylphes, elle a l'inconvénient d'appeler de suite, par la

1. Numéro du 24 janvier 1875.

similitude des moyens employés, la comparaison avec l'épisode semblable de *la Damnation de Faust*, qui reste le modèle du genre. Le second morceau, « le Sommeil de Desdémone, » est d'une charmante couleur ; il commence par une phrase d'allure classique, sans lourdeur d'ailleurs et bien venue, à laquelle succède bientôt le rêve agité où l'épouse du More entrevoit sa cruelle destinée : la mélodie du début revient ensuite avec sourdines, légèrement ornée et variée, et la terminaison en est d'un excellent effet. La « *Ronde de nuit dans le jardin de Juliette* » peut accompagner la promenade et l'aimable entretien de quelques invités de Capulet : elle ne donne pas l'idée d'une véritable ronde de nuit, à laquelle on est toujours porté à prêter une allure tant soit peu militaire ; c'est néanmoins une très gracieuse chose. Le quatrième morceau nous dépeint les sorcières de Macbeth, puis le festin, qui n'a d'autre commentaire musical qu'une marche très bien trouvée et d'une belle sonorité ; — l'apparition qui reste dans la teinte mystérieuse de rigueur, et enfin le couronnement du roi Malcolm, nouvelle marche bien inférieure à la première, et où l'idée fait défaut... »

3e *Concerto* pour violoncelle, de Davidoff*, joué par l'auteur. *La Mort d'Ophélie*, chœur pour voix de femmes, de Berlioz.

1876. — *Symphonie* en *ut mineur*, d'Haydn.

Symphonie en *mi bémol*, de Schumann.

Symphonie en *ut*, de Deldevez.

Finale du 2e acte de *Sigurd*, d'Ernest Reyer* Cet opéra, l'un des plus beaux qui soient dans le théâtre français, avait été commencé dès 1866 et achevé en 1871.

Présenté à Halanzier, alors directeur de l'Académie nationale de musique, celui-ci prétendit que l'ouvrage

ne plairait point! « Si encore, disait-il, vous n'aviez pas mis des noms aussi durs à l'oreille. Ne pourriez-vous transformer, par exemple Hilda en Bilda... » Aussitôt le peu endurant compositeur de répliquer : « Dites donc, est-ce que je vous appelle Balanzier, moi ! » Bruxelles, heureusement, allait accueillir l'œuvre de notre compatriote ; MM. Stoumon et Calabresi, directeurs du théâtre de la Monnaie, y montent *Sigurd*, avec une distribution de premier ordre. Le succès le plus franc récompense leur esprit d'initiative ; la soirée du 7 janvier 1884 fut une victoire pour l'Art français. On ne pouvait plus, dès lors, hésiter à monter *Sigurd* à l'Opéra ; le 12 juin 1885 les abonnés firent un chaud accueil à la magistrale partition et à son admirable interprète, Mme Rose Caron*.

Le Finale du 2e acte avait été beaucoup applaudi dès 1876, au Conservatoire (16 janvier), surtout le duo de Brunehilde et Gunther.

Adoremus te (motet *a cappella*), de Palestrina*. Cherubini, qui contribua pour une grande part à répandre le goût de la musique palestrinienne s'exprimait en ces termes au sujet de celle-ci :

« Dans les œuvres de ce grand homme, les ressources du contrepoint n'empiètent jamais sur les droits du sentiment et de l'expression vraie et profonde ; l'austérité du style n'y est point la sécheresse du langage, et la gravité de l'impression produite ne ressemble à rien moins qu'à la somnolence de l'ennui. »

1877. — *Concerto* pour piano et orchestre (en *mi bémol*), de Camille Saint-Saëns.

Ce troisième *Concerto* de l'auteur de *Samson et Dalila* avait été joué déjà à la salle Pleyel*, le 17 mars 1870, par l'auteur et M. Louis Diémer (réduit pour deux

pianos). L'*andante* et le *finale* plurent particulièrement aux auditeurs du Conservatoire, les 21 et 28 janvier : M. Delaborde y fit applaudir sa grande maîtrise.

Concerto d'orgue, de Hændel.

Ouverture de *Sigurd*, de Reyer. Cette grande page orchestrale où semble passer un souffle wébérien, fut exécutée avec une maëstria extraordinaire. Il est à peine croyable que pendant plusieurs années on joua l'opéra de Reyer à l'Académie nationale de musique sans ce beau préambule!

2e acte de *Mahomet*, œuvre non représentée de Vaucorbeil.

1878. — Ouverture du *Roi d'Ys*, opéra qui, comme *Sigurd*, ne vit qu'à grand'peine les feux de la rampe. Ce n'est, en effet, que dix ans après cette audition du 6 janvier 1878, qu'eut lieu la première représentation du *Roi d'Ys* à l'Opéra-Comique (7 mai 1888), sous la direction Paravey, dont ce fut, il est vrai, le seul exploit. Léon Carvalho aurait bien dû ne pas laisser échapper l'occasion qui lui fut offerte (ainsi qu'à Vaucorbeil) de monter cette belle œuvre ; on s'explique difficilement qu'il n'ait pas été séduit par une partition dont Gounod s'était fait amicalement le parfait interprète et le puissant protecteur!

L'Ouverture, jouée chez Pasdeloup en 1876, parut un peu bruyante dans la petite salle du Conservatoire, mais le violoncelle solo, chantant la caressante phrase du rôle de Rozenn, fit un immense plaisir.

Concerto pour violoncelle, de Goltermann *.

Ève (fragments), oratorio de Massenet (17 avril). Avant cette audition partielle, *Ève* avait été entendue aux *Concerts Lamoureux*, le 18 mars 1875, avec le concours de M. Lassalle * et de Mme Brunet-Lafleur. A

ce propos, on me permettra de citer encore un exemple de l'esprit confraternel de l'auteur de *Faust* (j'en pourrais citer bien d'autres !) Au lendemain du concert où M. Lamoureux produisit la partition nouvelle de Massenet, Gounod écrivit à son jeune collègue ces quelques lignes très flatteuses, qu'un de nos excellents confrères, M. Julien Torchet*, a reproduites fort à propos dans l'*Événement* du 1er février 1897, en réponse à de venimeuses attaques d'un journaliste complètement ignorant des choses de la musique :

« ...Le triomphe d'un élu doit être une fête pour l'Église. Vous êtes un élu, mon cher ami ; le ciel vous a marqué du signe de ses enfants ; je le sens à tout ce que votre belle œuvre a remué dans mon cœur... »

Au Conservatoire, les interprètes sont aussi Mme Krauss et Lassalle.

Fragments de la 2e *Symphonie* (en *la mineur*), d'Alfred Holmès*. On joue l'*andante* et l'*intermezzo*.

Andante et *finale* du *Concerto* de violon, de Taudou*.

Fragments du *Stabat Mater*, de Gaston Salvayre*.

1879. — *Romance* et *Rondo* du 1er *Concerto* pour piano et orchestre, de Chopin (*mi mineur*, op. 11). Ces pages comptent parmi les meilleures de ce maître expressif, dont le génie charmeur est fait de grâce, d'élégance et d'originalité, dans le bon sens du mot.

Symphonie en *ut majeur*, de Schumann, d'envolée beethovénienne, jouée le 30 novembre.

Ouverture élégiaque, d'Arthur Sullivan.

Fragments du *Stabat Mater*, de Bourgault-Ducoudray*.

Ouverture symphonique en *ut majeur*, de Théodore Dubois.

1880. — 2e *Symphonie* en *ré majeur*, de Brahms*, œuvre de forme très classique, riche d'harmonies, parfois curieuses et rudes cependant. Elle fut écrite et exécutée pour la première fois à Vienne, en 1877.

Fragment de *Messe*, Ch. Gounod.

Ouverture de *Gunour*, Th. Gouvy*.

1881. — *Hymne du sacrifice*, chœur de Beethoven.

Concerto en *ut mineur* pour piano, de Saint-Saëns. Le 4e *Concerto* de l'auteur de *Samson et Dalila*, dédié à M. Antoine Door, avait été joué précédemment par l'auteur aux Concerts du Châtelet (31 octobre 1875). Il est divisé en deux parties seulement : 1° *allegro* relié à un *andante ;* 2° *allegro* et *finale*.

Ouverture de *Geneviève*, opéra de Robert Schumann, représenté à Leipzig, sous sa direction, le 25 juin 1850, et qui n'obtint que trois représentations !

Dans ce morceau, on sent l'influence de Mendelssohn, ce qui ne lui enlève rien de son effet puissamment dramatique, loin de là !

Concerto en *la mineur* pour piano et orchestre, de Schumann.

Fragments de *Sapho*, la première œuvre dramatique de Gounod, donnée en 1851 sur la scène de l'Opéra. Adolphe Adam, à l'*Assemblée nationale*, et Hector Berlioz, aux *Débats*, firent grand éloge de ce beau début du jeune musicien, et Berlioz, parlant du 3e acte, l'un des plus beaux de notre musique dramatique, s'exprimait ainsi : « ...Tout y est musical, harmonieux, bien dessiné, bien net, d'une expression juste autant que profonde ; le coloris de l'orchestre y est tantôt sombre comme une nuit d'hiver, tantôt radieux et doux comme une belle matinée de printemps. J'adore ce troisième acte, je le reverrai aussi souvent que je

pourrai, tant qu'il sera bien exécuté. C'est une large et poétique conception... » Et cependant *Sapho* n'eut, primitivement, que six représentations ! A la bibliothèque du Conservatoire, l'on garde précieusement le manuscrit autographe de la charmante chanson du pâtre, sur lequel Gounod écrivit cette dédicace : « A mon ami, Hector Berlioz, débris d'un naufrage au rocher de Leucate. »

Fragments du 3e acte de *Sigurd*, E. Reyer.

Allegro appassionato, de Lalo.

La Mer, Ode-Symphonie de M. Victorin Joncières (le 9 janvier). Cette œuvre fut on ne peut mieux accueillie. A cette époque, l'on ne dénigrait pas encore, de parti pris, toute musique soignée, claire, mélodieuse et agréable à l'oreille. Aujourd'hui, on traite tout cela de vieux jeu ! « Quel art décevant (écrivait récemment à ce propos M. Joncières dans la *Liberté*) que celui qui change de mode si rapidement ! Ainsi, au bout de vingt ans, une œuvre est surannée ! Que sera la musique de demain à en juger par celle d'aujourd'hui. »

Concerto en *la mineur*, pour piano, de Schumann.

1882. — 43e *Symphonie* d'Haydn (en *ré*).

Chœur de *Cosi fan tutte*, opéra-bouffe de Mozart, représenté pour la première fois le 26 janvier 1790, à Vienne. Cette page exquise du maître de Salzbourg est toujours exécutée au Conservatoire avec charme et délicatesse par la merveilleuse phalange chorale de la Société et soulève de telles acclamations qu'on la redit généralement une seconde fois.

La Lyre et la Harpe, de C. Saint-Saëns (op. 57). Cette ode lyrique avait été composée sur les vers de Victor Hugo, puis traduite en anglais afin d'être exécutée au Festival de Birmingham du 28 août 1879. A Paris,

Pasdeloup fut le premier à la produire (11 janvier 1880); c'est l'une des meilleures partitions de notre grand symphoniste. « L'œuvre musicale, dit M. J. Tiersot, est conçue dans une forme analogue à celle des anciennes cantates de Bach et de Hændel; elle se compose, par conséquent, d'une série de chœurs et de morceaux de chant à une ou plusieurs voix, coupés par des épisodes instrumentaux où l'orgue joue parfois un rôle important. » Le public du Conservatoire fit un excellent accueil à l'audition intégrale de *La Lyre et la Harpe*, le 19 novembre : deux fragments avaient été donnés précédemment, le 27 mars 1880 : l'air du ténor et le chœur *Chante, Jupiter règne.*

D'un cœur qui t'aime, duo pour voix de femmes, de Gounod, interprété par Mmes Krauss et Engally, le jour du Vendredi saint; le même soir Mmes Caroline Brun et Marie Battu chantaient ce morceau aux Concerts Colonne (7 avril). Partout grande réussite.

Fragment des *Béatitudes*, de César Franck (8 janvier). Le prologue et la première partie de cet oratorio avaient été déjà exécutés par la *Société des Concerts* (sur l'insistance de Charles Gounod), au Festival donné au Trocadéro durant l'Exposition universelle de 1878.

1883. — *Andante* et *scherzo* de la *Reformation-Symphonie*. Cette œuvre fut écrite par Mendelssohn à l'âge de vingt et un ans, durant l'année 1830. Le *finale* a pour thème le Choral de Luther ; dans son ensemble, la symphonie est d'un grand intérêt orchestral.

Air de *Jules César*, Hændel.

Fragments de *Velléda*, opéra en 4 actes, de Charles Lenepveu, représenté à Londres, à Covent-Garden, en 1882, avec Adelina Patti. Chanté au Conservatoire par Mme Krauss.

Scène du Baptême de *Polyeucte*, opéra de Charles Gounod, joué pour la première fois à l'Académie nationale de musique, le lundi 7 octobre 1878. Le succès ne répondit pas à l'attente du maître, qui considérait (non sans quelque raison, à notre avis) cette partition comme l'une de ses meilleures. « Trop de messes, dites-vous, écrivait Ernest Reyer dans son feuilleton des *Débats* sur *Polyeucte ;* mais c'est l'éternelle histoire des gens qui ont la prétention d'aller à l'Opéra pour s'amuser. » Au concert, la scène du Baptême fut réellement appréciée à sa valeur ; grâce à la vaillance vocale de MM. Sellier et Lorrain (4 et 11 février).

Super flumina Babylonis, de G. Salvayre, page de médiocre intérêt.

Symphonie inachevée, de Schubert (7 janvier).

On ne s'explique guère par quel effet d'insouciance Schubert laissa incomplète cette symphonie, composée en octobre 1822, alors qu'il vécut jusqu'en 1828. En tout cas, ce n'est pas par insuffisance d'inspiration, car pendant cette période il écrivit nombre d'œuvres, dont plusieurs de longue haleine.

1884. — 32e *Symphonie*, en *mi bémol*, d'Haydn.

Ouverture des *Francs-Juges*, l'une des premières productions d'Hector Berlioz.

3me partie des *Argonautes*, d'Augusta Holmès*, Mlle Figuet* et M. Escalaïs* chantant les soli.

Fragments de *Sapho*, de Louis Lacombe*, musicien de grande valeur, qui fut vraiment trop méconnu. La Symphonie de *Sapho* avait été exécutée déjà au grand Festival donné par la *Société des Concerts* au Trocadéro, en 1878.

1er *Concerto*, d'Henri Vieuxtemps, joué par Ysaye.

Énumérons maintenant les principaux solistes applaudis aux séances du Conservatoire, de 1872 à 1885 :

Pianistes : Mmes Annette Essipoff*, Montigny-Rémaury, Marie Jaël*, Viguier, MM. Planté, Fissot, Delaborde, Saint-Saëns, Diémer.

Violonistes : MM. Sarasate, Desjardins, Marsick*, Garcin, Ysaye.

Violoncellistes : MM. A. Tolbecque*, L. Jacquart, Davidoff.

Hautboïste : M. G. Gillet*.

Flûtiste : M. P. Taffanel.

Organiste : M. A. Guilmant*.

Quelle sélection artistique ! J'ai déjà parlé des succès de quelques-uns d'entre eux aux séances de la Société, mais les autres ne le cèdent en rien sous le rapport du talent : M. Delaborde, l'interprète par excellence de Beethoven et de Schumann, comme Planté est l'admirable commentateur de Chopin ; M. Fissot, trop vite retiré dans l'enseignement ; M. Louis Diémer, dont nous aurons occasion de reparler en termes dignes de lui ; MM. Garcin et Desjardins, deux modestes de beaucoup de valeur ; MM. Marsick et Ysaye, l'un brillant virtuose, le second, enthousiaste traducteur des œuvres modernes ; M. A. Tolbecque, plus célèbre encore comme luthier archéologue ; M. L. Jacquart, professeur remarquable ; M. Davidoff, violoncelliste russe, de réputation universelle ; M. Georges Gillet, l'impeccable hautboïste ; M. Taffanel, flûtiste sans rival ; enfin, M. Guilmant, le successeur de M. Widor pour l'enseignement de l'orgue au Conservatoire, artiste estimé de tous, compositeur de grand mérite.

Les chanteurs qui participèrent aux séances furent les suivants :

Mmes Fidès-Devriès*, Marimon, Sternberg, Chapuy, Barthe-Banderali, Krauss, Marie Battu, Boidin-Puisais, Soubre, Brunet-Lafleur, Rosine Bloch, Patey, Montalba, Emma Thursby, Renée Richard*, Engally, de Vère, Huré, Terrier-Vicini, Figuet, Adèle Isaac, MM. Achard, Gailhard, Faure, Bosquin, Menu, Bouhy, Grisy, Obin, Auguez*, Warot, Villaret*, Lassalle, Stéphane*, Sellier*, Nicot*, Lorrain, Escalaïs, Talazac*, etc.

En dehors des séances habituelles, la *Société des Concerts* donne un concert extraordinaire, le 1er avril 1874, *Au Bénéfice des Orphelins du Siège*, sous le patronage du maréchal de Mac-Mahon.

Le 25 novembre 1875, une grave résolution est prise à l'Assemblée générale : l'Assistance publique voulant exiger de prélever le huitième de la recette, comme droit des pauvres, on décide de suspendre les séances plutôt que d'acquiescer à de semblables prétentions. Heureusement, grâce à l'intervention du Ministre des Beaux-Arts, l'affaire s'arrangea à l'amiable, au gré de tous, et l'on put, l'année suivante, fêter en parfaite tranquillité le cinquantenaire de la fondation de la *Société des Concerts*.

A une autre assemblée, celle du 20 mai 1884, il est décidé d'accéder à la demande de l'Académie des Beaux-Arts de faire entendre chaque année l'œuvre musicale ayant remporté le Prix Rossini. MM. Lucien Lambert et Georges Mathias* ont les premiers, à ce titre, l'honneur d'une exécution publique dans la salle du Conservatoire. Leurs cantates sur *Prométhée enchaîné*, paroles de M. C. du Locle, sont produites le 19 avril 1885. Mme Achs, MM. Bérenger et Ibos* inter-

prêtent la partition de M. Lambert; Mme Brunet-Lafleur, MM. Lassalle et Giraudet celle de M. Mathias. Cet usage s'est perpétué et, l'année dernière, nous avons entendu, dans les mêmes conditions, *Aude et Roland*, de M. Léon Honnoré * (15 novembre).

C'est à la fin de la saison 1884-85 que Deldevez donne sa démission de chef d'orchestre de la Société. Vaincu par le mal physique, malgré le ressort d'une énergie peu commune, il allait supporter de terribles souffrances jusqu'au jour de sa mort (6 novembre 1897).

Jules Garcin est appelé à lui succéder, par un vote du 2 juin 1885. Ce modeste et remarquable artiste, trop tôt enlevé à l'art, à ses élèves et à ses nombreux amis, avait eu, lui aussi, une carrière des plus remplies.

Né à Bourges, le 11 juillet 1830, d'une famille d'artistes dramatiques, Garcin entrait au Conservatoire en 1841 pour suivre les cours de Pastou, de Clavel, puis ceux d'Alard (violon), Bazin (harmonie), Ad. Adam * et Ambroise Thomas (composition musicale). Premier prix de violon en 1853, le jeune musicien fait partie de l'orchestre l'Opéra dès 1856. Pendant les trente années qu'il passe à l'Académie nationale de musique, il devient successivement premier violon, violon solo, troisième chef d'orchestre (1er janvier 1871), et premier chef (2 juin 1885).

Au Conservatoire, Garcin est nommé d'abord professeur agrégé de violon (1875), puis professeur titulaire en octobre 1890, en remplacement de Massart.

C'est avec le plus grand dévouement qu'il accomplit ses fonctions de chef d'orchestre de la *Société des Concerts*, s'efforçant d'ajouter au répertoire, déjà si riche, des chefs-d'œuvre de longue haleine, tels que la


Cliché Nadar.

JULES GARCIN

Messe solennelle en *ré*, de Beethoven; la *Grande Messe* en *si mineur*, de J.-S. Bach; la *Symphonie* en *mi mineur*, de Brahms; le *Concerto* pour deux pianos et orchestre, de Mozart; la 3e partie du *Faust*, de Robert Schumann; la *Symphonie* en *ut mineur*, de Saint-Saëns.

De pareilles partitions méritent de nous retenir un instant, malgré le peu de développement donné à ce travail.

La *Messe* en *ré*, de Beethoven (op. 123), fut exécutée pour la première fois le 7 mai 1824, au théâtre de la Porte de Carinthie, à Vienne. Dans la même séance, le maître faisait entendre les « dernières compositions sorties de sa plume » :

1° *Grande Ouverture* (op. 124) ;

2° Trois grandes *Hymnes* avec soli et chœurs ;

3° *Grande Symphonie* avec un *Finale* où entrent des solis et des chants sur le texte de l'*Ode à la joie* de Schiller.

Cette Symphonie n'est autre que la neuvième dite avec chœurs.

Mais dans tout cela, me direz-vous, il n'est pas question de la Messe ?

Détrompez-vous, car le titre du no 2 de ce programme est un euphémisme que la censure exigea en place du véritable nom de l'œuvre sacrée, vu le côté profane de la solennité !

Dès l'an 1818, Beethoven nourrissait le projet d'écrire cette Messe, ainsi qu'en font foi ses cahiers d'esquisses, et il entrait dans son idée que l'œuvre serait exécutée à la cérémonie d'installation de l'archevêque d'Olmütz, Rodolphe. Cependant, il ne pût être prêt à temps, pour des causes diverses. Alors, il conçut la pensée d'élargir son plan primitif, et, ne se sou-

ciant plus des exigences liturgiques, il concentra toutes les ressources de son incomparable génie pour traiter le sujet de la Messe comme un drame sublime.

Le *Kyrie* est peu développé. Le *Gloria*, dans lequel les solistes interviennent, est tour à tour puissant, doux, plaintif, pour se terminer joyeusement par une fugue éclatante.

Le *Credo* est une page admirable qu'il faudrait analyser partie par partie : la foi y vibre avec des expressions non moins grandioses que variées, dans l'*Incarnatus*, le *Crucifixus*, le *Resurrexit*, l'*Ascendit in cœlum*.

Dans le *Sanctus*, toute l'importance est donnée au *Benedictus*, dans lequel le violon solo mêle ses accents à ceux des voix, de la façon la plus délicieuse.

L'*Agnus Dei*, généralement traité par les compositeurs avec onction et tendresse, devient avec Beethoven un morceau puissamment dramatique.

M. Julien Tiersot*, le savant sous-bibliothécaire du Conservatoire, résume très justement les diverses phases de cette colossale partition en deux grands tableaux :

1° Douleurs de l'âme; calme intérieur succédant à l'expression de ces douleurs;

2° Trouble de la paix intérieure; tableau de la guerre; triomphe définitif de cette paix.

C'est le 8 janvier 1888 que la *Société des Concerts* donna intégralement la *Missa solemnis* ; le public fit au chef-d'œuvre du grand maître un accueil d'autant plus chaleureux que son exécution par l'orchestre et les chœurs fut absolument merveilleuse.

Il est juste de dire que tout le mérite n'en revenait pas seulement à M. Jules Garcin, car l'habile chef

d'orchestre avait le bonheur d'être secondé par un artiste dont on a trop peu divulgué l'étonnant mérite, Joseph Heyberger *.

Après avoir fondé et dirigé la plus glorieuse société chorale de l'Est, la *Concordia* de Mulhouse, ce parfait musicien parvint au comble de ses vœux : être chef des chœurs de la *Société des Concerts!* Une fois arrivé à ce but, il dépensa toute son énergie, tout son savoir, toute son activité pour donner un nouvel éclat aux parties chorales des concerts et il atteint à une perfection qu'on n'avait pas connue avant lui, même lorsqu'on disposait d'éléments supérieurs, individuellement.

Le 22 février 1891 (autre événement sensationnel), a lieu la première audition de la *Messe* en *si mineur*, de Bach, l'une des cinq messes (la plus importante) qu'ait laissé le maître d'Eisenach, « le plus fort parmi les plus forts, le plus illustre parmi les plus illustres, le Jupiter de la musique, » selon les belles expressions de Reyer.

Qui se douterait, entendant cette œuvre d'un style si soutenu et d'un si beau sentiment religieux, que plusieurs morceaux en sont extraits de Cantates sur des paroles allemandes, composées antérieurement, de 1706 à 1732 ; de ce nombre, je puis citer : le *Gratias*, le *Crucifixus*, l'*Hosanna*, l'*Agnus Dei*, le *Qui tollis*, mais de même que Palestrina garde une certaine sévérité jusqu'en ses *Madrigaux*, de même Bach, par la hauteur de ses inspirations, semble être toujours le chantre des choses divines.

Le *Kyrie* et le *Gloria* furent adressés au roi de Saxe en juillet 1733, le *Credo* date de 1731 ou 1732 et le *Sanctus* de 1735 ; l'écart de ces dates fait un peu com-

prendre pourquoi la *Messe* en *si mineur* ne fût pas exécutée entièrement du vivant de son auteur.

A Paris, le *Credo* avait été chanté, ainsi que je l'ai signalé, le 10 janvier 1875 à la *Société des Concerts*. En 1891, les solistes, dont le rôle est écrasant, furent Mmes Fanny Lépine*, Boidin-Puisais, Landi, MM. Warmbrodt (remplacé par M. Delaquerrière* le dimanche suivant), Auguez. Les chœurs, à cinq et six parties, sont chantés admirablement ; l'orchestre au-dessus de tout éloge. Les importants soli de flûte, hautbois, trompette (en *ré*), d'orgue sont superbement dits par MM. Taffanel, Gillet, Teste* et Guilmant ; quant à M. Berthelier, c'est un véritable triomphe personnel qu'il s'attire dans la partie de violon-solo.

Le très grand succès fait à ce chef-d'œuvre ne se renouvela pas lors de l'audition de la 4e *Symphonie*, de Brahms (en *mi mineur*). Il y avait là pourtant des qualités de facture de premier ordre, un *andante* curieusement développé, un *allegro gracioso* fort élégant et un brillant *finale* (12 janvier 1890).

Quoique exécuté par Mme George Hainl (Marie Poitevin) et Mlle Clotilde Kleeberg*, le *Concerto* à deux pianos, de Mozart, fâcheusement agrémenté de cadences imaginées par Reinecke*, ne plut guère mieux, le 5 avril 1891.

C'est en décembre 1890 que Jules Garcin fit connaître aux abonnés de la Société la troisième partie du *Faust*, de Robert Schumann. Cet Épilogue fut le premier des fragments que le *Faust* de Gœthe inspira au maître de Zwickau (1844, à Leipzig) ; les scènes du second *Faust* sont de 1849, celles du premier de 1850 et l'Ouverture de 1853.

Je ne puis analyser page à page l'importante partition de Schumann, je me contenterai de signaler les

meilleurs morceaux de la troisième partie (qui seule doit nous occuper ici) : le beau chœur d'Introduction, célébrant le mystère d'amour qui doit s'accomplir dans les régions terrestres, l'exquis dialogue des Enfants Bienheureux et du Pater seraphicus ; le chœur des Anges novices ; le superbe air du Doctor Marianus et enfin le dernier chœur mystique : « Ce qui est périssable n'est qu'apparence, l'Indéfinissable est réalisé. L'Éternel féminin nous élève aux régions les plus hautes ».

Le 9 janvier 1887, Gounod sortait d'une séance du Conservatoire, où l'on venait de donner la première audition (en France) de la *Symphonie* en *ut mineur*, de Camille Saint-Saëns ; il était dans ses jours d'exaltation et sous le coup d'une visible émotion, l'auteur de *Samson et Dalila* causait dans un groupe, Gounod l'aperçoit de loin et dit à l'ami qui l'accompagnait : « Voilà le Beethoven français ! » Telle est, pour moi, l'impression que produit le chef-d'œuvre de Saint-Saëns ; en l'écoutant, l'esprit se reporte immédiatement aux sublimes créations de Beethoven, et la comparaison ne diminue en rien le mérite du compositeur français.

C'est à Londres que la 3e *Symphonie* de Saint-Saëns fut exécutée pour la première fois, aux concerts de la *Société philharmonique*, en juin 1885. On avait eu l'attention de distribuer à chaque auditeur une notice explicative et analytique de l'œuvre, ce qui en facilitait la prompte compréhension ; aussi le succès fut-il décisif tout d'abord. L'exemple était bon à suivre : à Paris on fit de même, et je crois bon de reproduire quelques lignes extraites de ce commentaire :

« Tout comme le quatrième *concerto* pour piano et

la *sonate* pour piano et violon du même auteur, cette *symphonie* est divisée en deux parties. Néanmoins, elle renferme en principe les quatre mouvements traditionnels ; mais le premier, arrêté dans ses développements, sert d'introduction à l'*adagio*, et le *scherzo* est lié par le même procédé au *finale*. Le compositeur a cherché par ce moyen à éviter, dans une certaine mesure, les interminables reprises et répétitions qui tendent à disparaître de la musique instrumentale.

L'auteur, pensant que le moment était venu, pour la symphonie, de bénéficier des progrès de l'instrumentation moderne, a établi son orchestre de la manière suivante : 3 flûtes, 2 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes, 1 clarinette basse, 2 bassons, 1 contrebasson, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, 3 timbales, un orgue, un piano (sur lequel on joue tantôt à deux mains, tantôt à quatre mains), un triangle, 1 paire de cymbales, 1 grosse caisse et le quatuor à cordes habituel..... »

Vient ensuite l'exposé très clair des différents passages de la partition. Celle-ci est vraiment superbe ; en voici, je crois, les points les plus saillants : dans le premier *allegro*, les habiles déformations ou plutôt transformations du thème initial ; puis la large phrase *adagio* en *ré bémol*, soupirée pianissimo par les cordes, soutenues par les accords de l'orgue, le motif passant ensuite aux instruments à vent et le morceau se terminant par une *coda* de caractère mystique. Le début du second mouvement est un 6/8 *allegro moderato*, très rythmé, qui amène assez rapidement au *presto*, badinage des bois, qu'accompagnent de rapides gammes et arpèges du piano ; après la reprise de l'*allegro moderato* suit un motif austère dit par les trombones, qui, peu à peu, arrive à dominer l'élément fantastique qui

s'est donné libre carrière jusque-là ; reprise du thème initial du début, sous une nouvelle forme, exposé cette fois par les instruments à cordes divisés, le piano (à quatre mains), l'orgue, puis le tutti ; fugue construite dans le rythme de trois mesures ; tranquille épisode de sentiment pastoral, confié au hautbois et à la flûte et, pour conclure, une brillante *coda*.

Je me suis étendu plus que de coutume au sujet de la *Symphonie* en *ut mineur*, parce que je tiens cette œuvre pour l'une des plus belles conceptions qui soient sorties du cerveau humain ; c'est sur elle que je me base surtout pour classer Saint-Saëns au premier rang des musiciens contemporains.

Je ne ferai que citer les autres productions que Jules Garcin soumit à l'appréciation de son éclectique auditoire, tout en faisant remarquer que le nom de Wagner figure plusieurs fois dans ce tableau :

Hændel : Air de *Rodelinda* (1889). — *Concerto* pour hautbois (1889), — *Ode à sainte Cécile* (1889).

Cette ode, pour laquelle M. Sylvain Saint-Étienne avait composé des paroles françaises, obtint un énorme succès. On fêta surtout le bel air : *La douce fleur* et l'énergique solo avec chœur final. Soli par Mme Melba* et Engel*.

Mendelssohn : *Concerto* en *ré mineur* pour piano (1886). — *Écoute ma prière*, hymne (1887).

Campra : *Les Fêtes vénitiennes* (1888).

Weber : *Concerto-Stück* pour piano (1889).

Schumann : *Les Bohémiens*, chœur (1885).

Wagner : Chœur des Fileuses du *Vaisseau fantôme* (1886).

Cette page ravissante fit un grand plaisir, il n'en devait pas être ainsi de l'ensemble de l'œuvre, lors de la première représentation à Paris, au théâtre de l'Opéra-Comique (17 mai 1897). A Dresde, où fut joué d'abord le *Vaisseau fantôme* (2 juin 1843), cet opéra n'avait pas réussi, à l'inverse de *Rienzi*, très apprécié, l'année précédente (20 octobre 1842).

Scène finale du 3[e] acte des *Maîtres-Chanteurs* (6 février 1890). Malgré le manque d'action scénique, si nécessaire dans les œuvres de Wagner (dans celle-ci surtout), le public fit un bel accueil à ce gai tableau [1]. Nous rappellerons, à titre documentaire, que le poème des *Maîtres-Chanteurs*, commencé en 1845, ne fut achevé qu'en 1864, à Paris, et que la partition ne fut terminée qu'en 1867.

Dans son bel ouvrage sur le *Drame musical*, M. Édouard Schuré* nous dit à propos de cette superbe comédie lyrique : « Le sujet s'offrit vivement à l'auteur, après achèvement de *Tannhauser*, comme une contre-partie comique de la lutte des chanteurs à la Wartbourg. Opposer le libre génie créateur au pédantisme de l'école stationnaire représenté par les maîtres-chanteurs allemands du moyen âge, ce fut là l'idée première. »

Prélude de *Tristan et Yseult* (1891).

La première de ce drame lyrique eut lieu le 10 juin 1865, à Munich.

1. Interprétation : Engel (Walter), Soulacroix* (Beckmesser), Auguez (Hans Sachs). La première des *Maîtres-Chanteurs* eut lieu à Munich, le 21 juin 1868, sous la direction de Hans de Bulow* ; la partition avait été achevée à Triebschen le 20 octobre 1867. Première à l'Opéra de Paris le 10 novembre 1897.

2e tableau du 1er acte de *Parsifal* (20 mars 1892). *Parsifal*, la dernière œuvre de Wagner, a été représenté pour la première fois, le 26 janvier 1882, à Bayreuth).

Gounod : *Ave verum Corpus* (1885).

Fragments de *Mors et Vita* (13 février 1887).

Ici encore je ne puis me dispenser d'ouvrir une large parenthèse, car je suis de l'avis de Saint-Saëns lorsqu'il affirme : « que Gounod a mis le meilleur de son génie dans les œuvres religieuses qui lui conserveront l'admiration du public futur, quand les siècles écoulés auront relégué dans les archives de l'art les œuvres théâtrales qui nous passionnent aujourd'hui ».

La partition de *Mors et Vita*, dédiée au pape Léon XIII, fut écrite sur un texte de Gounod, inspiré de l'Écriture sainte et de la liturgie catholique. Composée pour le grand festival de Birmingham, elle fut exécutée dans cette ville, le 26 août 1885[1], sous la direction de Richter, avec une retentissante réussite. Mmes Albani, Patey*, MM. Lloyd, Stanley chantaient les soli.

Je rappellerai que cet oratorio est divisé en trois parties :

1° *La Mort ;*

2° *Le Jugement ;*

3° *La Vie*,

précédées d'un court *Prologue*.

Ce sont des passages du *Requiem* (première partie de l'œuvre) qui furent exécutés à la *Société des Concerts* : le *Kyrie*, de style palestrinien, le *Lacrymosa*, le *Pie Jesu* (quatuor), le *Quid sum miser*, l'exquis *Agnus Dei* ; et aussi le *Judex*, page culminante de la deuxième

1. C'est également Birmingham qui eut la primeur de *Rédemption*, autre oratorio de Charles Gounod, le 30 août 1882.

partie, dont la phrase, de si belle ampleur, jouée remarquablement par le corps des violons, produisit une grandiose impression, surtout à la reprise avec la psalmodie du chœur : *Sedenti throno, et Agno.* Mmes Krauss, Marie Masson, MM. Auguez et Rinaldi interprétèrent les soli de la façon la plus remarquable.

La Communion des Saints, poème de Gounod, d'après une légende de Mistral : « Tous les ans la nuit de la Toussaint, le Sauveur descend du ciel et vient célébrer la messe dans le cimetière des Aliscamps, à Arles... » Mlle Landi fait preuve de goût dans ce long solo de soprano, auquel réplique seulement, de loin en loin, le chœur des anges : *Gloria in excelsis Deo* (Vendredi et Samedi saints, 19 et 20 avril 1889).

Saint François d'Assise, diptyque musical dans lequel Gounod dépeint la *Contemplation extatique de saint François au pied du crucifix* et la *Mort de saint François.*

C'est, paraît-il, à la suite d'une visite que lui fit un capucin, que le compositeur, enthousiasmé à la vue d'un superbe exemplaire de la *Vie de saint François d'Assise*, contenant une magnifique eau-forte de Murillo, eut l'idée de mettre en musique le dialogue entre le Sauveur et son pieux serviteur.

De style sombre et sévère très approprié, ce morceau produit une excellente impression, surtout dans sa seconde partie ; l'intermède symphonique, mélodie des violons, soutenu par les harpes et l'orgue, est beaucoup applaudi. (Concerts Spirituels des 27 et 28 mars 1891.)

Pater noster, « page religieuse d'une belle facture et d'une noble inspiration, dont l'accent est plein de suavité, » d'après le dire d'un véritable connaisseur, notre

distingué confrère Arthur Pougin *. (Séances Spirituelles des 15 et 16 avril 1872.)

Reyer : Fragment du 3e acte de *Sigurd* (1881). — Entr'acte et air d'*Erostrate* (1889).

Cet opéra avait été composé pour le théâtre de Bade, où il fut représenté le 22 août 1862, avec la distribution suivante : Mlles Marie Sasse, *Athénaïs ;* Faivre, *Rhodina ;* MM. Cazeaux, *Erostrate ;* Michot, *Scopas.*

A Paris, les deux actes de Reyer ne furent joués que le 16 octobre 1871, à l'Opéra (alors régi par les artistes en société). Interprètes : Bouhy, Bosquin ; Mlles Hisson et Fursch.

Saint-Saëns : le *Déluge*, poème biblique sur un libretto de M. Louis Gallet, dont la première audition remonte à l'année 1876 (5 mars, concerts du Châtelet). Le public n'accueillit pas tout d'abord cet oratorio avec la faveur qu'on lui accorde unanimement aujourd'hui, c'est cependant l'une des plus belles partitions du maître.

M. Camille Bellaigue, dans *le Figaro* du 26 janvier 1889, s'exprimait en ces termes au sujet du *Déluge :* « Le compositeur a su nous donner la sensation d'une pluie préhistorique, d'une averse colossale de quarante jours, de la terre entièrement noyée sous le ciel qui s'effondre et s'écrase sur elle de toute sa masse et d'un seul coup. Ce n'est plus un orchestre, c'est une trombe, une cataracte : la seconde partie du *Déluge*, c'est la mise en musique et comme la transcription symphonique du Niagara.

« Mais l'intérêt de l'oratorio n'est pas tout entier dans ce vaste tableau. Les parties abstraites et purement religieuses ne le cèdent point aux autres. Partout le récit de la Bible est déclamé avec ampleur et dignité.

Dieu lui-même parle comme il doit parler, soit qu'il maudisse les coupables, soit qu'il promette le salut aux innocents. Avec les imprécations de la colère divine alternent de suaves mélodies, notamment le beau chant du prélude qui flotte sur les premières pages, et une autre phrase encore, symbole également doux de la prédestination de Noé.

« Dans la troisième partie de l'œuvre, pour exprimer les divers épisodes de la réapparition et de la renaissance du monde, M. Saint-Saëns a trouvé les effets les plus simples et les plus heureux de rythme, d'harmonie et d'instrumentation. L'essor des oiseaux divers, celui du corbeau, celui de la colombe, sont décrits en quelques notes caractéristiques : Le premier, un peu pesant, l'autre plus léger et plus rapide. Là où le bon Haydn n'eût pas manqué de consacrer aux volatiles un grand air minutieusement descriptif, le maître moderne passe plus vite, se souvenant du bel exemple de sobriété donné par Beethoven à la fin de l'*adagio* de la *symphonie pastorale*.

« Pour la seconde fois la colombe vient de partir. En deux ou trois pages, nous suivons son vol plus lointain ; puis nous voyons la terre émerger des eaux qui baissent ; des appels, des soupirs réguliers de flûtes, de hautbois se posent sur des accords syncopés et flottants. La face du monde s'éclaire d'un sourire humide et parfumé. Lavé par l'immense baptême, le sol embaume et fume ; on croit entendre les dernières gouttes d'eau tomber des fleurs plus odorantes et du feuillage lustré.

« Troisième envolée de la colombe. Cette fois, elle ne revient plus. Le motif du premier prélude et celui du salut de Noé reparaissent ensemble, sans craindre désormais d'être étouffés ou seulement contredits par

les mélodies de colère et de châtiment. Les deux thèmes se fortifient, s'épanouissent ; toutes les voix de l'humanité rendent grâces au Seigneur, et la fumée des sacrifices couronne les sommets reparus. »

Au Conservatoire, le *Déluge* fut exécuté le 1er février 1871, et souvent depuis[1].

La *Danse macabre* (3e poème symphonique), jouée le 17 janvier 1886 à la Société (au répertoire Colonne depuis mars 1875).

Messe de *Requiem*, le 16 avril 1892. (Vendredi saint.)

Quatorze ans avant, ce *Requiem* nous fut révélé, sous la direction de l'auteur, à l'église Saint-Sulpice (30 mars 1878) ; M. Ch. M. Widor tenant l'orgue et MM. Vergnet et Auguez chantant les soli. Les meilleurs morceaux de cette œuvre intéressante sont : le *Requiem*, le *Tuba mirum*, le *Quid sum miser*, le bel *Oro supplex* (trio avec chœur) et l'*Agnus Dei*.

Au Conservatoire, la partition fut très appréciée, MM. Warmbrodt et Auguez, Mmes Menuisier et Terrier-Vicini s'appliquèrent à en faire ressortir tout le mérite.

Massenet : Ouverture de *Phèdre* (1888).

Pendant la saison des Concerts populaires (1873-74), Pasdeloup, que nos édiles ont enfin gratifié des honneurs de la plaque bleue (place du Cirque-d'Hiver) produisit, à huit jours d'intervalle, trois ouvertures de

1. La première partie du *Déluge : Corruption de l'homme, Colère de Dieu*, est écrite pour un orchestre très doux, composé seulement d'instruments à cordes et de harpes ; pour la seconde : *le Déluge*, l'auteur fait intervenir, en plus de l'orchestre habituel, deux trompettes à six pistons, deux trombones, trois contrebasses en cuivre, un tamtam et des timbales de divers tons ; dans la troisième partie : *La Colombe, Sortie de l'Arche, Bénédiction de Dieu*, nous ne trouvons plus que les éléments habituels de la symphonie.

compositeurs français : celles de *Patrie* (Bizet), de *Phèdre* (Massenet), d'*Arteveld* (Guiraud). La partition de Massenet était inspirée du vers de Racine :

« C'est Vénus tout entière à sa proie attachée ! »

elle compte parmi les meilleures productions symphoniques de l'auteur de *Manon*[1].

Biblis, scène antique, paroles de M. Georges Boyer, composée en 1887, donnée à la *Société des Concerts* le 5 avril 1891.

Bizet : *Andante* et *Scherzo* de la 1re *Symphonie* (1890).

Lalo : *Rhapsodie norvégienne* (22 janvier 1888).

L'*allegretto* est un arrangement du premier mouvement de la *Fantaisie norvégienne* pour violon (dédiée à Sarasate); dans l'*allegro* suivant est intercalé l'*andante* de cette même fantaisie. Le thème initial du *presto* est tiré d'une œuvre pour piano d'Ed. Grieg. La première audition de cette œuvre charmante eut lieu le 20 avril 1879, à la *Société nationale de musique*.

Symphonie espagnole (10 avril 1889).

Celle-ci se compose de cinq mouvements : *allegro, scherzo, intermezzo, andante, rondo-finale* ; c'est une suite d'écriture élégante, remplie d'habiles combinaisons orchestrales, dans laquelle le violon-solo joue un rôle prépondérant. M. Ed. Colonne la dirigea le premier le 7 février 1875.

Symphonie en *sol mineur* (28 décembre 1890). — Les quatre parties (*allegro, scherzo, adagio, finale*), sont pleines d'élégance, de brio, d'originalité ; on s'en

1. Première audition aux concerts Lamoureux, le 28 octobre 1888.

aperçut dès le jour où M. Lamoureux fit entendre l'œuvre (13 janvier 1882); au Conservatoire le succès fut très grand.

Concerto pour violoncelle (28 février 1892). — Ce morceau est un des meilleurs qui soient écrits pour l'instrument; le 9 décembre 1877, Fischer* en fit apprécier toute la valeur à une séance de Pasdeloup. Depuis cette époque, tous les violoncellistes de talent l'ont inscrit à leur répertoire. Au Conservatoire, il est joué par M. Cros Saint-Ange.

Quelle revanche pour Lalo que de voir ainsi exécuter par notre premier orchestre quatre de ses compositions les plus importantes et applaudir ces œuvres par certains auditeurs qui s'étaient montrés hostiles à la ravissante partition de *Namouna*, en 1881; il est vrai que depuis, Lalo avait remporté son grand succès du *Roi d'Ys* (7 mars 1888), succès qui le plaçait enfin au premier rang de nos musiciens célèbres.

Verdi : *Pater noster*, chœur sans accompagnement, écrit sur des paroles italiennes, paraphrasées du texte latin par Dante (1887).

Léo Delibes* : *Airs de danse* de style ancien (destinés aux représentations du *Roi s'amuse*), aimablement pastichés du XVIe siècle. A la Société, ils furent exécutés au cours de l'année 1889.

Théodore Dubois : *Mélodie provençale*, jouée le 5 février 1888.

Widor : *Fantaisie* pour piano et orchestre (1892), jouée par M. I. Philipp.

Cette *Fantaisie* fut unanimement acclamée, et M. Arthur Pougin nous en dit le pourquoi dans ces quelques lignes, extraites du *Ménestrel :* « Voilà une œuvre sérieuse, inspirée, bien conçue, magistralement écrite, et qui nous conduit bien loin des chercheurs de la petite bête et de midi à quatorze heures. C'est que M. Widor a des idées, qu'il sait s'en servir et les développer, que le sentiment tonal n'est pas pour lui chose superflue, et qu'il a conscience d'un certain élément musical qui s'appelle rythme et que d'aucuns voudraient faire passer de mode. En un mot, l'œuvre nouvelle que M. Widor nous a fait entendre est franche du collier, construite d'une façon logique et d'une main assurée, sévère de forme dans son allure libre et dégagée, avec des élans d'inspiration et une couleur instrumentale qui prennent l'auditeur et lui arrachent des applaudissements. »

Le succès personnel de M. Philipp*, chargé de la partie de piano, fut des plus vifs.

Max Bruch : *Kol nidrei*, solo de violoncelle (1887), *Fantaisie écossaise* (1892).

Spohr : *Concerto* de violon (1887).

Litolff* : le *Chant des Guelfes* (1887).

Comme tant d'autres œuvres du réputé pianiste, celle-ci n'obtint qu'un médiocre succès. Faut-il en conclure, avec M. Armand Silvestre, que Litolff fut un méconnu de son vivant et que ce sera l'un des « vainqueurs de demain »? Nous ne le croyons pas ; d'ailleurs Litolff, en dehors de ses triomphes de pianiste, eut de fréquentes occasions d'affronter l'opinion publique au théâtre, aussi bien à Paris qu'à l'étranger.

Guiraud : *Carnaval* (1891).

Ce morceau est extrait de la première *Suite d'orchestre*.

Gouvy : *Symphonie* en *ré* (1889).

Raff : *Dans la forêt* (1886).

G. Fauré* : *Caligula* (1891).

Caligula, d'Alexandre Dumas, fut joué en 1889 sur la scène de l'Odéon avec une importante partie musicale, composée par M. Gabriel Fauré; rarement l'organiste de la Madeleine obtint pareille réussite.

Chopin : 1er *Concerto*, exécuté entièrement pour la première fois à la *Société des Concerts* le 28 mars 1888.

Augusta Holmès : *Ludus pro patria* (4 mars 1888).

Cette œuvre fut appréciée comme il convenait, surtout la belle partie chorale. Le conseil de Wagner : « Pour les esprits vivants et créateurs, je ne veux pas être un mancenillier dont l'ombrage étouffe les oiseaux, » avait été justement observé; l'auteur de la *Montagne noire* dut, plus tard, regretter de n'avoir pas persisté dans cette voie.

Chabrier* : Épithalame de *Gwendoline*, la meilleure page du second acte de cet ouvrage, représenté sur la scène du théâtre de la Monnaie le 10 avril 1886, et qui ne figura sur l'affiche de l'Opéra qu'à dater du 27 décembre 1893, pour disparaître de façon inexplicable après quelques représentations seulement.

Au Conservatoire, ce fragment plut beaucoup les 19 et 26 avril 1891.

Benjamin Godard : *Symphonie légendaire* (28 février 1892).

C'est à M. Ernest Reyer que nous empruntons le jugement sur cette œuvre de Godard, un maître dont quelques prétendus dilettantes essaient vainement de vouloir diminuer le talent. « La *Symphonie légendaire* n'est point une conception poétique venue tout d'une pièce comme la symphonie de *Roméo* et *Juliette* ou la *Damnation de Faust ;* elle procède cependant de ces deux admirables compositions par la façon dont l'intérêt est réparti entre les voix et l'orchestre, avec cette différence pourtant que le langage poétique et descriptif des instruments est accompagné d'un texte versifié dont on ne peut dire pourtant qu'il soit la traduction très fidèle... Je ne puis analyser dans tous ses détails la symphonie de M. Benjamin Godard[1]. Il me faudrait recourir à trop de termes techniques pour en faire ressortir les élégances harmoniques et les ingénieux accouplements de timbre. Le lecteur aimera tout autant que je lui dise que c'est là une composition savamment traitée, pleine d'inspirations charmantes, et cela je puis le dire sans pédantisme et en toute sincérité. »

Dans cette œuvre, entendue précédemment chez Colonne en janvier 1887, je citerai parmi les meilleures pages : le prélude instrumental, la *Prière*, le morceau institulé la *Cathédrale*, le chœur « *Par les bois* », la ballade, etc.

Garcin : *Suite symphonique.*

Dirigée par son auteur, cette intéressante Suite permit aux abonnés du Conservatoire non seulement

1. *Journal des Débats* du 16 janvier 1887.

de fêter l'excellent musicien, mais aussi de témoigner au chef d'orchestre de la *Société des Concerts* en quelle estime on le tenait (12 janvier 1890).

Georges Hue* : *Résurrection*, épisode sacré (1892).

Georges Pfeiffer : 3e *Concerto* de piano (1890).

Clémence de Grandval* : *Andante* et *Finale* du *Concerto* de hautbois (1885).

L'année 1887, pour répondre à un grand nombre de demandes, la Société consentit à donner une séance supplémentaire publique pour faire connaître la symphonie nouvelle de Saint-Saëns. Je comptais parmi les solliciteurs, et je fus fort aimablement informé de cette décision par le compositeur : « La *Société des Concerts*, me disait-il, donnera le 13 mars un concert extraordinaire dans lequel ma symphonie sera exécutée. » Je ne manquai pas de me rendre à cette audition, poussé par une double curiosité : d'une part, approfondir une conception dont je n'avais pas encore pénétré toutes les beautés; d'autre part, voir l'impression que celle-ci produirait sur un public de passage. Cet effet fut immense. Le reste du programme, habilement composé, plut aussi énormément :

Près du fleuve étranger (chœur).....	GOUNOD.
Ouverture de *Fidélio*...............	BEETHOVEN.
Gloria Patri.........................	BEETHOVEN.
Symphonie de la Reine..............	HAYDN.

Pendant la durée de l'Exposition universelle de 1889, la commission musicale eut l'excellente idée de prier nos grands orchestres de donner chacun une séance dans la salle du Trocadéro. « A tout seigneur, tout

honneur. » Aussi la *Société des Concerts* dut-elle jouer la première dans cette salle, malheureusement si peu propice au point de vue acoustique. On dut, pour la circonstance, renforcer d'un certain nombre d'instrumentistes et chanteurs (pris parmi les lauréats des classes du Conservatoire) l'habituel ensemble de la Société. Les 226 exécutants rassemblés sous la direction de Jules Garcin exécutèrent le programme suivant, tout entier consacré à des œuvres françaises (20 juin 1889).

Symphonie en *ut* mineur............	SAINT-SAËNS.
Chœur et air des *Abencerages* (M. Vergnet)......................	CHERUBINI.
Menuet et *Andantino* de la 3e *Symphonie*.	REBER.
Fragments de *Psyché* (MMmes Rose Caron, Landi, M. Auguez)........	AMB. THOMAS.
Prière de la *Muette de Portici*.......	AUBER.
Le Roi s'amuse (air de danse).........	LÉO DELIBES.
Fragments de *Mors et Vita* (MMmes Franck-Duvernoy, Landi. MM. Vergnet. Auguez)....................	CH. GOUNOD.

Les chanteurs qui participèrent à cette audition furent souvent appelés à rehausser l'éclat des séances de la Société ; Mme Rose Caron, la plus illustre des artistes lyriques contemporaines, y obtint de véritables ovations... Il nous faut énumérer les noms des autres solistes de la partie vocale : en première ligne il faut citer Gabrielle Krauss, aujourd'hui retirée de la scène et du concert, mais dont le superbe talent a laissé une empreinte durable dans les souvenirs ; Mmes Bilbaut-Vauchelet*, Conneau*, Fanny Lépine, Boidin-Puisais, Brunet-Lafleur, Franck-Duvernoy, Leroux-Ribeyre*, Melba, Sanderson*, Eames*, Alba Chrétien, Loventz, Deschamps*, etc. ; MM. Giraudet,

Rinaldi, Bosquin, Warmbrodt, Lafargue, Saléza*, Delmas*, Engel, Soulacroix, Imbart de la Tour, Sellier, Dufriche, etc.

De celèbres instrumentistes prêtent aussi leur concours à la *Société des Concerts* pendant ces quelques années d'exercice.

Francis Planté, dont il faut déplorer l'exil en son ermitage de Mont-de-Marsan, se fit entendre plusieurs fois en 1886, 1887 et 1888.

MM. Saint-Saëns, Diémer, Delaborde, M[mes] de Serres (Montigny-Rémaury), George Hainl (Marie Poitevin), Roger Miclos*, Clotilde Kleeberg, MM. I. Philipp, Paderewski* triomphèrent à des degrés divers.

Mais les pianistes ne furent pas seuls à se faire valoir, les violonistes : Joachim, Sarasate, Berthelier*, Hayot*, Nadaud*, se firent également applaudir.

M. Gillet joue du hautbois le 27 décembre 1885 et le 3 janvier 1886.

M. Delsart* interprète magistralement le *Concerto* pour violoncelle, de Saint-Saëns, le 19 janvier 1873. M. Jules Loeb* détaille, au violoncelle également, le *Kol Nidrei* de Max Bruch avec une remarquable maëstria (23 janvier 1887).

Cependant, l'une des plus belles exécutions en soli eut lieu le 13 janvier 1889 ; ce jour-là le magnifique *Concerto* de Bach, pour piano, violon et flûte, est interprété par MM. Louis Diémer, Henri Berthelier et Paul Taffanel.

Ce dernier, travailleur acharné, musicien des plus instruits, qui avait fondé en 1879 la *Société des instruments à vent*[1], dont les séances attirèrent durant de lon-

1. La première séance de la *Société des Instruments à vent* eut lieu le 6 février 1879 ; les membres fondateurs étaient : MM. Taf-

gues années le public à la salle Pleyel, allait succéder à M. Garcin, obligé, par son état de santé, d'abandonner définitivement son poste de chef d'orchestre de la *Société des Concerts*, à la fin de la saison 1891-92, après avoir cédé diverses fois le bâton de commandement à son second chef, M. Jules Danbé[1].

Cependant, Jules Garcin ne voulut pas quitter sa classe de professeur de violon au Conservatoire, et il continua de remporter chaque année de brillants succès aux concours, jusqu'au jour où, à bout de forces, il dut s'aliter. Jusqu'à la fin il voulut se dévouer à ses élèves, et au bord de la tombe il leur dédia ses quatre dernières compositions. C'est le 10 octobre 1896 qu'expira cet homme de bien. Sympathique à tous, il fut accompagné d'un nombreux cortège jusqu'au

fanel, Gillet, Ch. Turban, Grisez, Espaignet, Dupont. Seuls, ou avec le concours de l'impeccable pianiste Louis Diémer, et même parfois l'assistance d'un quatuor à cordes, ces excellents artistes firent apprécier des œuvres de Hummel, Bach, Rameau, Mozart, Beethoven, Boccherini*, Weber, Schumann, Schubert, Lachner*, Rubinstein, Brahms, Dvorak*, sans négliger pour cela les auteurs français : Ch. Gounod (*Petite Symphonie* dédiée à M. P. Taffanel), C. Saint-Saëns (*Tarentelle*), Ém. Bernard (*Divertissement*), B. Godard, Ch. Lefebvre, G. Pfeiffer, L. Diémer, Périlhou, etc. Les séances cessèrent en 1893.

1. Jules Danbé, né à Caen le 16 novembre 1840, avait été, au Conservatoire, élève de Girard pour le violon, et de Savard pour l'harmonie. Après avoir fait partie des orchestres du Théâtre-Lyrique, de l'Opéra-Comique et de l'Opéra, il fonde les concerts du Grand-Hôtel (1871), qui jouissent d'une grande vogue, et entre comme chef d'orchestre au Lyrique (direction Vizentini), en 1876 ; il y monte *Dimitri*, *les Erynnies*, *Paul et Virginie*. En 1877, Danbé prend la direction de l'orchestre de l'Opéra-Comique et garde ce poste jusqu'au 1er avril 1898, mettant sur pied 92 ouvrages nouveaux. Son départ provoque un grand mouvement de sympathie de la part des amis de la maison. A la *Société des Concerts*, Danbé avait succédé à Garcin comme second chef lorsque celui-ci fut promu premier chef; il démissionna lors de la nomination de M. Paul Taffanel au pupitre directorial. M. Jules Danbé est chevalier de la Légion d'honneur depuis 1886.

champ de repos ; les cordons du poêle étaient tenus par MM. Th. Dubois, Ch. Lenepveu, Taffanel et Lefort*. La cérémonie funèbre eut lieu à l'église Notre-Dame-de-Lorette, où se firent entendre les chœurs de la *Société des Concerts*, ainsi que quelques artistes de l'orchestre. M. Firmin Touche, l'un des élèves du défunt, exécuta une *Prière* de son maître, et M. Widor tint l'orgue. Au cimetière, les chœurs, sous la direction de M. Samuel Rousseau, chantèrent un dernier *De Profundis*, et M. Th. Dubois prononça un touchant discours dont nous extrayons ces quelques lignes :

« ...J'accomplis ici un devoir bien triste. L'artiste éminent que nous accompagnons à sa dernière demeure a été pour moi depuis près de quarante ans un ami fidèle. J'ai pu apprécier, comme tous ceux qui l'ont connu, sa bonté, sa douceur, sa simplicité et une qualité plus rare encore peut-être, la modestie ! Et cette modestie était chez lui si naturelle qu'elle s'identifiait à toutes ses actions et à toutes ses pensées... La disparition d'un tel artiste, d'un tel confrère, d'un tel ami, laisse un grand vide parmi nous. Au nom du Conservatoire qu'il a tant aimé, j'exprime ici la profonde affliction dont nous sommes pénétrés en disant un dernier adieu à l'artiste éminent, à l'homme de bien, au grand honnête homme que fut J. Garcin. »

Pour compléter ces notes biographiques sur Jules Garcin, nous rappellerons qu'il fut décoré de la Légion d'honneur le 29 octobre 1889, par le même décret qui portait le nom de M. Taffanel (à l'occasion de l'Exposition universelle, sur la proposition de M. Tirard) et qu'il notifia dans son testament l'attribution annuelle d'une somme de 200 francs au titulaire du premier prix de violon.



Cliché Pierre Petit.

PAUL TAFFANEL

Le 27 novembre 1892, M. Taffanel dirige pour la première fois l'orchestre de la *Société des Concerts*. M. Danbé avait été le seul concurrent sérieux pour cette place enviée ; la majorité des membres de l'Assemblée générale donna la préférence au flûtiste sur le violoniste. Voyons ce qui put motiver cette faveur.

Né à Bordeaux le 16 septembre 1844[1], M. Paul Taffanel entre au Conservatoire dans la classe de Dorus, où il obtint un premier prix de flûte au concours de 1860. Pour parfaire son éducation musicale, le lauréat suit les cours d'harmonie et de composition de Reber, y remporte en 1862 le premier prix d'harmonie, et, en 1865, le prix de contrepoint et fugue. Depuis 1864, M. Taffanel était membre de l'orchestre de l'Opéra. Après vingt-six ans de présence au pupitre, d'abord en second, puis comme 1er soliste (à la démission d'Henri Altès), on eut le bon esprit de l'appeler à remplacer le violoniste Lancien, en qualité de troisième chef.

C'est à une représentation de *Faust* (à laquelle j'assistais) qu'il effectua son début à cet emploi, le 25 janvier 1890. Du premier coup, M. Taffanel sut imposer son autorité, appuyée sur une profonde connaissance des vraies traditions ; aussi était-il tout désigné pour prendre la suite de M. Ed. Colonne comme premier chef, en juillet 1893[2].

La même année, l'excellent artiste était appelé à succéder à M. Henri Altès au Conservatoire, en qualité de professeur de flûte. Malgré la lourde besogne qu'il

1. MM. Taffanel, Colonne et Lamoureux sont nés tous les trois à Bordeaux !

2. A ce titre il a dirigé les études des œuvres suivantes : *Thaïs*, *Othello* (1894), *la Montagne noire*, *Tannhauser*, *Frédégonde*, *Hellé* (1896), *Messidor*, *les Maîtres-Chanteurs* (1897).

assumait, M. Taffanel sut se montrer constamment à la hauteur de ses diverses missions et, récemment, nous avons constaté le superbe résultat qu'il obtint en un court laps de temps, dans un emploi nouveau : la direction des *Exercices publics des élèves du Conservatoire*[1].

A la *Société des Concerts*, M. Taffanel n'allait pas tarder à prouver son entente d'un répertoire qu'il avait travaillé comme exécutant depuis 1867, date de son entrée à l'orchestre de cette admirable phalange. (Il y était flûte-solo depuis 1869.)

J'ai dit plus haut quels furent les mérites de Deldevez et de Garcin comme chefs d'orchestre, mais j'ai dû déplorer leur âge avancé ou leur mauvais état de santé lorsqu'ils atteignirent ce haut poste ; ce qui fait le grand avantage de M. Taffanel, c'est que, musicien non moins instruit que ses prédécesseurs, il est en pleine possession de tous ses moyens physiques et doué d'une infatigable énergie.

Où l'on peut le mieux apprécier la valeur d'un chef d'orchestre, c'est assurément à la façon dont il conduit les répétitions. De l'avis de ses exécutants, il est impossible d'obtenir plus promptement que M. Taffanel un résultat aussi excellent ; là où tel autre exigerait de longues heures d'études, il ne demande, lui, grâce à sa connaissance de chaque instrument et surtout à la clarté de ses conseils, qu'un strict minimum de travail. Aussi, sous son impulsion, la Société bien relevée par Deldevez et Garcin, prit-elle un nouvel essor, et j'ai recueilli plusieurs fois cet aveu d'un vieil habitué des

1. M. Théodore Dubois ayant eu l'heureuse initiative de rétablir ces *Exercices*, d'une incontestable utilité, eut tout de suite l'idée d'en confier la direction à M. Taffanel. La séance du 19 mai 1897 a prouvé la justesse de ce choix.

concerts du Conservatoire : « Jamais, depuis Habeneck, je n'ai entendu d'exécutions plus parfaites. »

Lors de l'élection de M. Taffanel, le Comité de la *Société des Concerts* se trouva constitué ainsi :

Président : Ambroise Thomas, directeur du Conservatoire,

1er *Chef* et *Vice-Président*...........	Paul Taffanel.
2e *Chef d'orchestre*.................	D. Thibault.
Répétiteur du chant................	Samuel Rousseau.
Secrétaire........................	Ferrand.
Commissaire du personnel...........	Trombetta.
Agent comptable...................	F. Rabaud.
Archiviste-Trésorier...............	Alf. Turban*.
Membre adjoint....................	Ed. Nadaud.
Inspecteur de la salle.............	Granger.

L'orchestre comprenait (sauf pour certaines exécutions où il est forcément un peu augmenté) : 14 premiers violons (parmi lesquels MM. Berthelier, A. Turban, Lefort, Gibier, Carembat*, Nadaud, Hayot...) ; 14 seconds violons, ayant M. Thibault pour chef de file ; 10 altos (M. Laforge* au premier pupitre) : 12 violoncelles (MM. Rabaud, Loeb* ...) ; 9 contrebasses (M. de Bailly*) ; 3 flûtes (M. Hennebains* ...) ; 2 clarinettes (MM. Turban*, Mimart) ; 2 hautbois (MM. Gillet, Bas) ; 4 bassons (M. Letellier*...) ; 4 cors (M. Brémond* ...) ; 4 trompettes (M. Teste ...) ; 3 trombones (M. L. Allard* ...) ; 2 harpes (M. Hasselmans* ...) ; 1 timbalier, Batterie.

Les chœurs étaient composés de 70 chanteurs, M. Samuel Rousseau présidant à l'étude de leurs parties respectives avec le plus absolu dévouement. Quelques détails sur la carrière de cet artiste, aussi modeste que capable, trouvent leur place légitime en cette étude.

Né à Neuvemaison (Aisne), le 11 juin 1853, Samuel-Alexandre Rousseau fit ses études musicales au Conservatoire, où il obtint le 1er prix d'orgue en 1877 (classe César Franck) et le 1er second grand prix de Rome en 1878. La même année, il se voyait décerner le prix Crescent, puis en 1891 le prix de la Ville de Paris avec *Mérowig*. L'Opéra-Comique a joué de lui un petit acte : *Dianorah* (1879) et, cette saison, il fera jouer une œuvre importante sur la scène de l'Opéra : la *Cloche du Rhin*. Maître de chapelle à l'église Sainte-Clotilde, M. Rousseau a composé de nombreux morceaux de musique religieuse, principalement deux *Messes solennelles*, qui sont au répertoire de toutes les chapelles parisiennes.

D'après l'énumération que j'ai faite ci-dessus et celle que je donnerai plus loin du chiffre des exécutants dans les orchestres Lamoureux et Colonne, on pourra constater que l'orchestre de la *Société des Concerts* est *inférieur* en *nombre* à ceux-ci, mais je vais dire pourquoi il est, malgré cela, de beaucoup supérieur en *qualité*[1].

C'est que la proportion entre les divers timbres — cordes, bois, cuivres — est tout à fait heureuse et merveilleusement appropriée au répertoire beethovénien, constituant un ensemble d'homogénéité parfaite dont chaque élément s'efforce d'atténuer sa propre personnalité au profit général ; c'est encore qu'à la *Société des Concerts* règne un esprit de fraternité, de communisme pourrais-je dire, tout à fait particulier ; chaque instrumentiste est l'égal de ses camarades au point de vue de

1. Il en était ainsi lorsque les séances avaient lieu dans la salle du Conservatoire ; mais lors de l'émigration de la *Société des Concerts* à l'Opéra, l'orchestre comptera naturellement de plus nombreux exécutants.

la répartition des bénéfices et des autres devoirs ou droits; c'est enfin, et cela n'entre certainement pas pour une petite part dans l'idéal de perfection atteint, que la salle du Conservatoire est une merveille de résonance acoustique, à tel point qu'on l'a justement comparée à un véritable stradivarius!

Ceci bien établi, nous passerons en revue ce que les programmes ont pu présenter d'intéressant depuis la première audition dirigée par M. Taffanel, le 27 novembre 1892.

Ce jour-là, je ne fus pas surpris de voir figurer le nom de Saint-Saëns sur l'affiche, sachant la vénération du nouveau chef d'orchestre pour l'immense talent de son illustre ami. Pour la première fois, on joua le *Rouet d'Omphale*[1], un chef-d'œuvre de combinaison orchestrale et de délicieuse inspiration. A la première page de la partition d'orchestre on lit : « Le sujet de ce poème symphonique est la séduction féminine, la lutte triomphante de la faiblesse contre la force. Le rouet n'est qu'un prétexte choisi seulement au point de vue du rythme et de l'allure générale du morceau. »

A la même séance, les chœurs font entendre la jolie chanson : *Fuyons tous d'amour le jeu*, de Roland de Lassus, qu'on dénommait le prince des musiciens, du temps de Palestrina, son rival. D'un tour spirituel, d'une clarté parfaite, cette composition du fécond maître de chapelle d'Albert, duc de Bavière, est de celles qui justifieraient l'appellation proposée par M. Julien Tiersot, au sujet de Lassus : « C'est une sorte de Rabelais musical. »

1. La première exécution avait eu lieu le 11 avril 1872, aux *Concerts populaires*.

Année 1893. — 8 *janvier.* La *Messe solennelle* de Beethoven est magistralement interprétée, avec le concours de Mlle Éléonore Blanc, vaillante cantatrice que nous retrouverons souvent au Conservatoire et ailleurs; Mme Boidin-Puisais, MM. Vergnet et Auguez. M. Berthelier se fait acclamer pour l'art achevé avec lequel il phrase le solo de violon.

22 *janvier.* — La Société donne une œuvre inédite d'Emmanuel Chabrier : *A la Musique.* Succès d'estime seulement, mais qui cependant ne motive pas l'expression de victime de nos indifférences, appliquée à ce maître original, parfois à l'excès. Il faut se souvenir que Chabrier ne produisit sa première œuvre qu'à l'âge de trente-neuf ans, ayant entrepris fort tard la carrière musicale. Après l'*Étoile*, jouée à l'Opéra-Comique, Chabrier connut le triomphe avec *España* et surtout avec *Gwendoline*, opéra représenté, il est vrai, d'abord à Bruxelles (1886), puis à Carlsruhe (1889) avant de nous être offert au théâtre de l'Opéra, en 1893. Le peu de réussite du *Roi malgré lui* à l'Opéra-Comique (1887) fut peut-être un peu la cause de ce retard injustifié. Pourquoi faut-il que Chabrier ait été si vite enlevé à l'art français, avant d'avoir pu terminer sa *Briséis*, dont le premier acte (le seul achevé) est, à notre avis, sa meilleure production!

12 *février.* — *La Lyre et la Harpe*, de Saint-Saëns. Cette ode est chantée par Mmes Leroux-Ribeyre, Terrier-Vicini, MM. Alvarez *, Auguez et les chœurs. Gros succès, notamment pour le duo de contralto et basse, l'air du ténor : *Dieu par qui tout forfait s'expie*, le splendide finale de la première partie, l'air de la harpe et les deux délicieux duos qui suivent.

M. Louis Diémer se fait applaudir le même jour, jouant la *Fantaisie* pour piano, de Beethoven.

26 *février.* — Le 3e acte de *Tannhauser* est donné pour la première fois au Conservatoire... Mme Bosman* (Élisabeth), MM. Saléza (Tannhauser) et Renaud* (Wolfram) chantent les soli. L'accueil fait par le public au chœur des Pèlerins, à la romance de l'Étoile et au Récit du voyage à Rome, laissait présager le succès que l'on devait faire bientôt à l'Opéra (13 mai 1895) à l'œuvre si sottement honnie en 1861.

19 *mars.* — *Ave verum*, de Saint-Saëns.

31 *mars.* — Aux concerts des Vendredi et Samedi saints, le célèbre violoniste belge Ysaye joue merveilleusement le 3e *Concerto* de Saint-Saëns (en *si mineur*). Cette pièce est de vif intérêt dans ses trois parties : *allegro, andantino, finale* et fait bien valoir l'artiste qui l'interprète, lorsque celui-ci est un grand virtuose. C'est ainsi que Sarasate s'était fait non moins acclamer en jouant ce même morceau au *Concert Colonne*, le 2 janvier 1881 (1re audition).

Les chœurs disent un *Benedictus* de Gabrielli*, triple chœur sans accompagnement.

9 *avril.* — *Manfred*, de Schumann ; 3e *Symphonie*, de Saint-Saëns.

10 *décembre.* — *Symphonie* en *ut* (inédite), de Haydn. Les parties d'orchestre de cette œuvre avaient été trouvées dans les archives de la Société par Deldevez et portaient le titre : « Symphonia del sign. Gius. Haydn. » Elles n'ont jamais été publiées, ne figurent dans aucun catalogue et sont la propriété exclusive de la *Société des Concerts.* L'*andante*, le *menuet* et le *finale* sont des

pages pleines de charme et d'esprit, dans lesquelles dialoguent violons, flûte et hautbois. M. Gillet, dans le *Finale* trouve toujours l'occasion de faire apprécier son superbe talent d'hautboïste.

24 *décembre.* — L'éminent pianiste Raoul Pugno exécute le *Concerto* en *la mineur*, de Grieg, œuvre qu'il interprète souvent et toujours de façon incomparable.

Année 1894. — 14 *janvier.* — La *Symphonie avec chœurs.* Soli par Mmes Leroux-Ribeyre, Boidin-Puisais, MM. Warmbrodt et Auguez. Le dimanche suivant, Mlle Éléonore Blanc remplace Mme Leroux.

28 *janvier.* — Airs du ballet du *Prince Igor*, opéra de Borodine*. C'est une suite de pages très gracieuses auxquelles on ne sut que faire un reproche (qui est un compliment, à mon sens) : qu'elles étaient trop dansantes !

Suite de violon, de Raff, joué par Sarasate (1re audition).

18 *février.* — Nouvelle audition du *Paradis et la Péri*, de Schumann (1re en 1888) ; cette fois les soli sont confiés à Mmes Chrétien*, Héglon*, MM. Vaguet* et Manoury.

4 *mars.* — *Les Saintes Maries de la mer* (3e et 4e parties), partition écrite par M. Paladilhe sur un poème de M. Louis Gallet et jouée à Montpellier en 1892. Sans retrouver un auditoire aussi enthousiaste que dans sa ville natale, l'auteur de *Patrie* eut cependant à se louer de l'accueil sympathique fait à son œuvre. Il est à regretter que ce compositeur ne trouve pas de débouchés plus facilement pour les nombreuses productions qu'il possède en portefeuille. Quoi qu'il

en soit, nous devons signaler les meilleures pages des *Saintes Maries* : un joli air de danse et l'air de Marie-Magdeleine, chanté par Mme Bosman, que secondaient MM. Fournets* et Clément* pour les autres parties de la partition.

23 *mars*. — (Concert Spirituel.) La première audition du *Chant des Parques*, de Johannès Brahms, ne produit pas grande impression. Comme tant d'autres pages du grand maître allemand, celle-ci (inspirée de Gœthe) a besoin d'être bien pénétrée pour qu'on en saisisse toute la valeur.

Le succès fut plus incontestable pour le *Concerto* de piano en *mi bémol*, de Saint-Saëns, excellemment joué par M. E.-M. Delaborde.

Cependant, le grand attrait de curiosité de la séance consistait en un *Requiem* posthume, de Charles Gounod (composé à la mémoire de son petit-fils), œuvre que le maître si regretté chantait en compagnie de sa fille, Mme de Lassus, quelques heures avant l'agonie qui le terrassa. On sent que l'auteur de *Faust* a concentré dans cette messe, de proportions modestes, toute sa ferveur religieuse et l'on peut dire, selon sa propre expression, quelle fut conçue en un style « palestrinien et basilical ».

Voici en quels termes Gounod offrit cette partition aux membres de la *Société des Concerts* :

à Messieurs les Membres du Comité de la Société des Concerts du Conservatoire

Messieurs,

Je viens de mettre la dernière main à une "Messe de Requiem" — ma dernière oeuvre sans doute —.

Je viens demander à la Société des Concerts si elle veut bien me faire l'honneur, non pas de la faire entendre — il serait trop tard cette année — mais d'en accepter la dédicace, et de l'exécuter l'an prochain, que je sois ou non de ce monde.

J'ai voulu laisser à la Société des Concerts un témoignage de reconnaissance pour la sympathie dont elle m'a donné tant de preuves, et je serais heureux de penser que ce

souvenir sera favorablement accueilli

Acceptez, Messieurs,

l'hommage de ma cordiale affection

Ch. Gounod

1. Gounod avait, on le voit, le pressentiment de sa fin prochaine. C'est le 18 octobre de cette même année qu'il expirait en sa propriété de Montretout, la villa Zimmerman.

Malgré le talent de Mlle Éléonore Blanc, Mme Boidin-Puisais, MM. Warmbrodt et Auguez, le *Requiem* du maître fut peu apprécié; il n'en fallait accuser que le milieu peu propice à cette musique essentiellement religieuse, ce dont on put se rendre compte lorsque, quelques mois plus tard, l'œuvre fut entendue à la Madeleine, le jour du bout de l'an de Charles Gounod (17 octobre 1894). Pour cette circonstance, M. Gabriel Fauré, alors maître de chapelle de cette église[1], dirigea l'exécution avec le bâton de mesure qui servit à l'auteur de *Faust*, lors de la première audition de *Gallia* en France.

J'analyserai brièvement ce *Requiem*. Après quelques mesures d'introduction, le quatuor bat des triolets sous le chant du *Requiem æternum, dona eis Domine*, auquel s'adapte le *Kyrie*. Suit, un *Dies iræ*, de forme peut-être un peu conventionnelle, puis le *Salva me*, dans lequel le compositeur laisse libre cours à ses tendres inspirations. Le *Pie Jesu* est dans la même note. Le *Sanctus*, page capitale de l'œuvre, est plein d'éclat; puis, après un second *Pie Jesu*, vient un exquis *Agnus Dei* chanté sur un mélodieux accompagnement des violons. Ce morceau provoqua l'admiration de Verdi, assistant au bout de l'an aux côtés d'Ambroise Thomas : « C'est, dit-il à son illustre confrère, dans la vision de l'immortalité bien heureuse que Gounod a pu trouver ces accents de l'âme qui fuit la terre pour se jeter aimante et repentante dans les bras de Dieu. »

8 *avril*. — Fragments des *Béatitudes*[2], de César Franck : le Prologue, les numéros 4, 5 et 8, interprétés par Mlle E. Blanc, MM. Saléza, Delmas et Auguez.

1. M. Gabriel Fauré a pris la succession de M. Théodore Dubois comme organiste du grand orgue de la Madeleine.

2. La première audition des *Béatitudes* eut lieu à Dijon pour les fêtes de Saint-Bernard, en 1891.

Cette partition, écrite par Franck de 1870 à 1880, comprend huit *Béatitudes*, paraphrasées de l'*Évangile*, par Mme Colomb. Les principaux personnages intervenant sont : le Christ, la Vierge Mère, l'Ange du pardon, l'Ange de la mort et Satan.

Le splendide Prologue contient un beau récit de ténor et un chœur d'anges très réussi. Nous nous arrêterons seulement ici sur les morceaux inscrits au programme de la Société, nous contentant de rappeler le titre et le sujet des autres *Béatitudes :*

1° *Bienheureux les pauvres d'esprit!*
2° *Heureux ceux qui sont doux,*
Car ils posséderont la terre!
5° *Heureux ceux qui pleurent,*
Parce qu'ils seront consolés!
6° *Bienheureux ceux qui ont le cœur pur,*
Parce qu'ils verront Dieu!
7° *Bienheureux les pacifiques!*

La quatrième *Béatitude : Heureux les cœurs altérés de justice!* est précédée d'un prélude en *si mineur* dans lequel on distingue, ainsi que dans une page analogue de *Rédemption*, la lutte entre deux idées contraires : désespoir d'une part, espérance de l'autre. C'est là une des plus nobles inspirations du maître. Le solo du ténor qui vient ensuite est d'une belle envolée lyrique et tranche par sa chaleur avec la réponse calme et sereine du Christ.

C'est par un chœur de révolte que débute la *Béatitude* suivante, chœur auquel le Christ répond par des paroles de paix : *Heureux les miséricordieux!* L'ange du pardon et le chœur céleste joignent leurs voix à celle de Jésus; cela encore est de la plus sereine beauté.

Heureux ceux qui souffrent persécution pour la justice! dit la dernière *Béatitude*. Les justes dédaignent les provocations de Satan, puis la Vierge exprime ses angoisses et le Christ promet de récompenser les bons dans le royaume des cieux. *Hosanna!* répond le chœur des justes, tandis que l'orchestre semble dépeindre l'ascension des âmes élues.

Il est à souhaiter que M. Taffanel nous offre une audition complète des *Béatitudes;* le succès un peu discuté avec lequel on accueillit l'audition de *Psyché* la saison dernière, ne semble pas en conformité de ce vœu[1], mais, à vrai dire la première de ces œuvres ne présente pas les quelques légers défauts que l'on peut relever dans la seconde, au sujet du manque de concision.

15 *avril*. — Fragments de la *Suite* en *si mineur*, de J.-S. Bach (*Introduction*, *Polonaise*, *Badinerie*).

2 *décembre*. — Ouverture de *Mélusine*, Mendelssohn.

Le 16 *décembre*, M. Louis Diémer interprète le 4e *Concerto* pour piano et orchestre (en *ut mineur*). de Saint-Saëns, œuvre jouée pour la première fois au

1. Une récente audition des *Béatitudes*, de C. Franck, au 74e festival rhénan d'Aix-la-Chapelle (juin 1897), n'eut qu'un médiocre succès; on reprocha à l'œuvre d'être longue, monotone. « Les qualités dynamiques, écrivait à ce sujet le correspondant du *Guide musical*, font quelque peu défaut à la musique de César Franck; c'est un génie contemplatif dont l'inspiration se complaît en réitérations obstinées et dédaigne l'incessante recherche des contrastes. Puis, il faut bien l'avouer, certaines pages des *Béatitudes* ont vieilli avant même d'avoir vécu: elles pouvaient passer encore du temps où l'on croyait aux saturnales meyerbériennes; aujourd'hui, elles sont totalement passées de mode. » E. E.

Hélas ! pourquoi faire de la musique un article de mode ! Le Beau est-il rebelle à la diversité, et tel genre, telle école ont-ils le monopole de l'atteindre ?

Conservatoire par l'auteur lui-même, treize ans plus tôt. M. Diémer est très applaudi.

Année 1895. — Le 6 *janvier*, on redonne la *Messe* en *si mineur*, de Bach; M[mes] Kinen, Eustis, Leroux-Ribeyre, MM. Warmbrodt et Douaillier chantent les soli.

20 *janvier*. — *Troisième Symphonie* (en *fa*), de Brahms. Cette symphonie est considérée en Allemagne comme l'une des plus belles qui soient: pour nous, tout en reconnaissant la valeur de l'ensemble et quoique l'*andante* évoque en notre esprit le souvenir d'un passage de *Zampa*, il nous semble certain que les symphonies de Schumann, et celle en *ut mineur* de Camille Saint-Saëns, sont d'essence supérieure.

10 *février*. — Ouverture du *Vaisseau fantôme*, de Richard Wagner. Cette admirable page mérite de survivre au drame qu'elle précède, car elle le résume avec une telle puissance et si superbement que la partition, faible en réalité, paraît inférieure encore après cette exposition. C'est à Meudon que Wagner écrivit le *Vaisseau fantôme*, durant l'été de 1841; l'ouverture ne fut écrite qu'une fois l'œuvre achevée. Dans leur important travail sur l'*Œuvre dramatique de Richard Wagner*, MM. A. Soubies* et Ch. Malherbe s'expriment ainsi au sujet de cette magistrale ouverture :

« Si, par ses dimensions, par ses procédés généraux de développement, par ce système de marqueterie qui consiste à prendre de petits fragments de l'opéra, à les juxtaposer, à les entremêler sans laisser voir la jointure, si par la fougue de son allure, par la richesse de son coloris, cette ouverture rappelle la manière de Weber, par les contours des motifs, par les procédés

d'orchestre surtout elle trahit nettement la personnalité de l'auteur. A l'analyser de près, on y découvre les éléments suivants : 1° la phrase-mère qui domine la pièce se répand dans tout l'ouvrage et en soude, pour ainsi dire, les diverses parties (thème caractéristique, simplement formé de la tonique et de la double dominante inférieure et supérieure) ; 2° le dessin d'orchestre qui accompagne l'allegro de l'air du capitaine au premier acte ; 3° le cantabile de la ballade de Senta ; 4° une sorte de vague écho de la première partie de cette même ballade, et du chant des matelots au premier acte ou du chœur des fileuses au second, du moins un souvenir de ces rythmes, une imitation de quantité ; 5° le chant des matelots norvégiens qui ouvre le troisième acte ; 6° l'éclair final, la coda de la ballade de Senta. Mais une énumération aussi sèche ne dit pas comment tous ces motifs s'enroulent les uns autour des autres, la façon pathétique dont le thème principal, d'abord *andante cantabile*, se transforme en un *allegro vivace*, et par quelle habile progression est préparée la strette finale. Ajoutons que si tous les compositeurs ont aujourd'hui leur recette assurée pour décrire la tempête, pour traduire le mugissement des vagues et le sifflement du vent, il n'en était pas ainsi vers 1840. Gluck dans *Iphigénie*, Beethoven dans la *Pastorale*, Rossini dans *Guillaume Tell*, avaient abordé le sujet sans épuiser toutes les ressources propres à le traiter. L'ouverture de Wagner a donc, outre sa valeur absolue, le mérite relatif de rappeler une date dans l'histoire de l'instrumentation ; elle marque un progrès ; elle demeure, malgré ce qu'on fera plus tard, une page capitale, tableau d'une rare intensité d'expression et, si l'on peut ainsi parler, une *marine* musicale de premier ordre. »

24 *février*. — *Non fecit taliter*, motet de M. Th. Dubois. Ce chœur avec soli, composé pour l'inauguration de la basilique de Notre-Dame-de-Guadeloupe, à Mexico, fut chanté au Conservatoire par Mlle Lafargue et M. Warmbrodt.

A la même séance, M. Sarasate joue pour la première fois un *Concerto* écrit à son intention par M. Émile Bernard*, œuvre intéressante d'un compositeur de la plus haute valeur. J'avouerai, à ce propos, que je suis vraiment étonné du peu d'empressement de nos directeurs de concerts symphoniques pour faire mieux connaître un musicien que seuls, jusqu'à présent, sont à même d'apprécier les habitués des séances de musique de chambre.

10 *mars*. — *Symphonie* en *la mineur*, de C. Saint-Saëns. Deux fragments : l'*andante* et le *scherzo* avaient été exécutés déjà le 16 février 1872 au Conservatoire et la symphonie entière jouée chez Colonne le 1er février 1880, vingt-huit ans après sa première exécution (salle Pleyel, 1862).

Le style en est classique et rappelle le faire de Mozart et de Beethoven au début de sa carrière. Les quatre parties sont : 1° *allegro*, 2° *adagio*, 3° *scherzo*, 4° *finale*. Nos préférences vont au deuxième et au dernier numéros, l'un plein de charme, l'autre absolument entraînant.

Scènes du premier acte d'*Alceste*, de Gluck.

On sait le sujet de ce premier acte : Alceste, désolée du mal dont souffre son époux, Admète, ordonne des sacrifices au temple d'Apollon, où elle se rend elle-même, accompagnée par ses enfants et suivie du peuple.

Le grand prêtre invoque la divinité et lorsque

le fatal arrêt est rendu, la reine n'hésite pas à en accepter la rigueur.

Le plus bel éloge que l'on puisse faire du chef-d'œuvre de Gluck, ce « Corneille de la musique », ainsi que le dénomme très justement M. Bourgault-Ducoudray, c'est assurément de reproduire ces quelques lignes de la préface d'*Alceste* :

« J'ai cherché à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie, pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus.

J'ai imaginé que les instruments ne devaient être mis en action qu'en proportion du degré d'intérêt et de passion, et qu'il fallait éviter de laisser dans le dialogue une disparate trop tranchée entre l'air et le récitatif, afin de ne pas tronquer à contresens la période, et de ne pas interrompre mal à propos le mouvement et la chaleur de la scène.

J'ai cru encore que la plus grande partie de mon travail devait se réduire à chercher une belle simplicité, et j'ai évité de faire parade de difficultés aux dépens de la clarté. Je n'ai attaché aucun prix à la découverte d'une nouveauté à moins qu'elle ne fût naturellement liée à l'expression. Enfin, il n'y a aucune règle que je n'aie cru devoir sacrifier de bonne grâce en faveur de l'effet. »

Et l'effet produit par le 1er acte d'*Alceste*, au Conservatoire, fut colossal, malgré l'absence d'action scénique, mais grâce aussi à la présence d'une artiste géniale, Mme Rose Caron, pour laquelle nous professons un véritable culte, n'en déplaise à certains dénigreurs de tout ce qui plane au-dessus de leur niveau terre à terre. Dans l'air fameux : *Divinités du Styx*, la cantatrice

produisit une colossale impression et le public ordinairement réservé de la *Société des Concerts*, acclama la superbe interprète. M. Delmas, dans le rôle du grand prêtre, sut se montrer digne d'une telle partenaire et ne pas se laisser aller à ces excès d'accentuation qu'on lui reproche parfois, non sans raison.

31 *mars*. — 1re audition de l'Ouverture de *Benvenuto Cellini*, de Berlioz. La chute de cet opéra, due surtout au médiocre livret d'Auguste Barbier et G. de Wailly, fut un gros crève-cœur pour Berlioz, il l'avoua lui-même en ces quelques lignes : « Il y a quatorze ans que j'ai été traîné sur la claie à l'Opéra ; je viens de relire avec soin et la plus froide impartialité ma pauvre partition, et je ne puis m'empêcher d'y rencontrer une variété d'idées, une verve impétueuse et un éclat de coloris musical que je ne retrouverai peut-être jamais et qui mériterait un meilleur sort. »

Un numéro choral obtint un gros succès, ce même jour, au Conservatoire, *la Prière du matin et du soir*, d'Emilio del Cavaliere*, pour laquelle M. Charles Nuitter* avait écrit une adaptation française.

12 *avril*. — Le réputé violoniste allemand, Hugo Hermann, joue le *Concerto* de Beethoven. Mais la pièce de résistance est une Messe de *Requiem*, de M. Charles Lenepveu. Quelques parties de celle-ci avaient été déjà entendues à la *Société des Concerts*, mais le *Preces meæ* et le *Confutatis* s'y exécutaient pour la première fois. Dans son entier, cette œuvre causa la même bonne impression que lors de l'audition à la cathédrale de Rouen, le 23 mars 1893 ; on y remarqua principalement le dramatique *Dies iræ* et le *Preces meæ*, duo pour voix de femmes avec accompagnement d'orgue d'une belle ampleur.

8 *décembre.* — La plus large part du programme était réservée à Camille Saint-Saëns. L'auteur de *Phryné*[1], qui avait semblé délaisser le piano pendant quelques années, se fait acclamer pour son interprétation du 23e *Concerto* pour piano (en *la*), de Mozart. On admire plus que jamais, chez l'ancien élève de Stamaty, la sûreté d'exécution, la netteté du rythme et une prodigieuse technique.

On entend ensuite l'ode composée par Saint-Saëns, en 1879, sur le beau poème de Victor Hugo : *la Lyre et la Harpe*. L'orchestre et les chœurs traduisent en perfection cette belle œuvre, dont les soli sont confiés à Mlle Adams, Mme Jeanne Raunay, MM. Muratet et Noté*.

22 *décembre.* — L'Ouverture de *Geneviève* (le seul opéra qu'ait composé Schumann) est rejouée pour la deuxième fois au Conservatoire. C'est une page de belle facture, dans la manière de Mendelssohn.

Nous rappellerons que M. Eugène d'Harcourt donna le 16 décembre 1894, à ses *Concerts éclectiques* de la rue Rochechouart, une audition presque complète de l'œuvre du maître de Zwickau. Une note placée en tête de la traduction nous disait le sujet en ces termes :

« La légende nous apprend que Geneviève, fille d'un duc de Brabant, épousa Siffroi, palatin d'Offtindink, au pays de Trèves, dont Hidoff était archevêque. Le palatin fut obligé de se joindre à l'armée de Charles-Martel et combattit le Sarrasin Abdoul-Rahman. En partant, il avait confié sa femme à son intendant Golo, qu'il aimait comme son fils. Ce misérable, n'ayant pu parvenir à séduire la femme de son maître, la dénonça

1. *Phryné*, 2 actes joués à l'Opéra-Comique, le 24 mai 1893.

comme infidèle à ses devoirs et comme ayant mis au jour le fruit de son adultère. Siffroi ordonna à Golo de faire noyer la mère et l'enfant. L'enfant était le fils de Siffroi. Mais les serviteurs chargés de cette cruelle mission furent attendris. Ils abandonnèrent leurs victimes près du lac où ils devaient les faire périr (6 octobre 1732?). Quatre années plus tard (6 janvier 1737?), Siffroi les découvrit en poursuivant, à la chasse, une biche qui les allaitait. Il reconnut l'innocence de sa femme et fit écarteler le perfide Golo par quatre taureaux indomptés. Geneviève fit élever à la Vierge la chapelle de « Frauenkirchen », dont les ruines existent encore. »

La partition de *Geneviève* est loin de valoir celle de *Faust*, du même compositeur ; elle contient cependant de fort beaux passages, surtout dans les parties chorales.

Schumann, critique souvent sévère des œuvres d'autres compositeurs, disait de *Geneviève* : « D'un bout à l'autre de l'ouvrage, pas une mesure qui ne soit dramatique. » Tout au contraire, ce n'est que dans les pages essentiellement lyriques qu'avait réussi le maître de Zwickau !

Du disciple favori de Schumann, Johannès Brahms, la *Société des Concerts* redonne, à cette séance, la *Symphonie* en *ré majeur* qui, malheureusement, n'est guère mieux appréciée qu'en 1880.

M. Sarasate joue le *Concerto* en *si mineur*, de Saint-Saëns, avec vif succès. Le premier *allegro* contient une jolie phrase enchâssée dans un morceau tout de vigueur ; l'*andante* est de belle inspiration ; le *finale*, étincelant de verve. Le célèbre violoniste avait été le premier à produire cette œuvre, le 2 janvier 1881, aux *Concerts du Châtelet*.

Année 1896. — Au cours de cette année, nous allons encore relever de fort intéressantes auditions.

12 *janvier*. — Le deuxième acte d'*Orphée*[1] est exécuté intégralement. Une fois de plus on put constater l'exactitude de l'aphorisme de Jules Janin : « Nous ne reprenons pas les chefs-d'œuvre, ce sont les chefs-d'œuvre qui nous reprennent ». Avec quelle simplicité de moyens Gluck porte l'émotion à son comble dans ces scènes où Orphée pénètre dans l'empire de Pluton pour chercher son Eurydice. Comme on comprend que les démons se laissent attendrir par de tels accents ! Et cette scène adorable des *Champs-Élysées !* Comme là tout est pur, frais, mélodieux et exprime bien le vrai bonheur !

M[lle] Landi fit valoir son beau contralto dans le rôle écrasant d'Orphée, auquel elle sut garder la grandeur tragique qu'il exige. M[me] G. Rieu se montra également agréable dans Eurydice. Mais les véritables triomphateurs furent surtout l'orchestre et les chœurs : M. Hennebains, dans le charmant solo de flûte, à la scène des Champs-Élysées, s'attira un gros succès personnel.

26 *janvier*. — Grâce au dévouement de M. Arthur Coquard*, la *Société des Concerts* inscrivait à son programme de ce jour une page jusqu'alors à peu près ignorée de César Franck : le *Psaume C L*. L'auteur des *Béatitudes*, étant chargé de l'inspection des études

1. *Orfeo et Euridice*, azione theatrale per la musica, del Signor Cristofeno Gluck, livret en 3 actes de Calzabigi, fut représenté pour la première fois à Vienne, en 1764. Lorsque Gluck vint en France, sur le conseil du bailli du Rollet (Gluck avait alors plus de soixante ans !), il fit subir d'importantes modifications à sa partition, dont la version française fut adaptée par Molines. La première eut lieu à l'Opéra le 30 avril 1778.

musicales à l'établissement des Jeunes-Aveugles, avait écrit ce morceau en guise d'exercice. Exécuté une fois, le Psaume fut classé dans les archives, où le compositeur de la *Jacquerie* eut le bonheur de le retrouver.

23 *février*. — *Symphonie avec chœurs*, de Beethoven : soli par Mlle Éléonore Blanc, Mme Denis, MM. Warmbrodt et Auguez. Les mêmes artistes, sauf Mme Denis, remplacée par Mlle Dupuy, participent à l'exécution de la *Cantate n°* 21, de Bach, superbe monument musical, bien digne de figurer aux côtés de la transcendante conception de Beethoven.

Par leur grandeur et leur caractère sérieux, de pareils chefs-d'œuvre convenaient mieux que tout autres pour être exécutés au lendemain des obsèques d'Ambroise Thomas, qui fut président de la Société depuis 1871 [année de sa nomination comme directeur du Conservatoire jusqu'à sa mort (12 février 1896)].

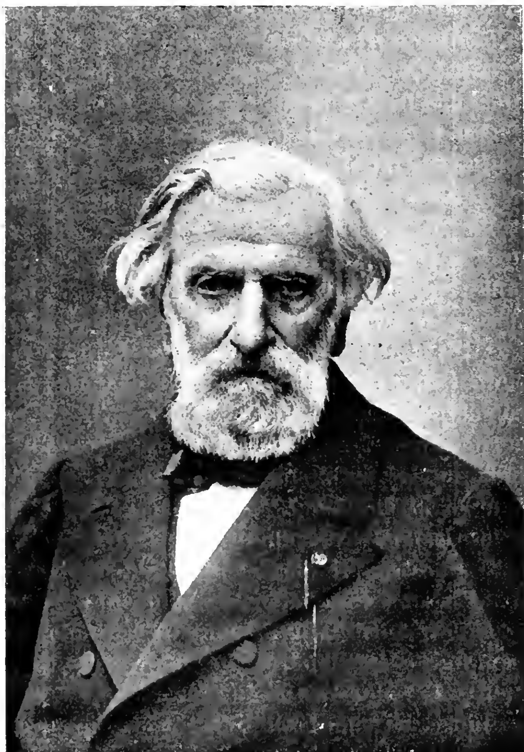
Le samedi 22, pendant la cérémonie funèbre célébrée à l'église de la Trinité, la *Société des Concerts* (orchestre et chœurs) interprète : le *Lacrymosa* du *Requiem* de Mozart, la *Marche funèbre* de la *Symphonie héroïque*, l'*andante* de la *Symphonie romaine* de Mendelssohn, et la *Marche funèbre* du cinquième acte d'*Hamlet*. M. Delmas chante un *Pie Jesu*, composé par Amb. Thomas en 1867, pour les obsèques de son ami Hippolyte Flandrin, et M. Alvarez dit l'*Agnus Dei* de la *Messe* écrite par l'auteur de *Mignon* durant son séjour à la villa Médicis. M. Ch.-M. Widor tient le grand orgue.

A ce propos, il est utile d'ajouter que la *Société des Concerts* rendit de semblables hommages à Cherubini

et Auber, prédécesseurs d'Amb. Thomas à la présidence de son comité.

8 *mars*. — *Symphonie* pour orchestre et piano, de M. Vincent d'Indy. Cette œuvre, conçue d'après un chant montagnard français (une ronde de bergère lui sert de thème), fut exécutée à l'Éden, le 20 mars 1887, aux séances de l'orchestre Lamoureux. Le renom du savant compositeur, et le grand intérêt qui s'attache à ce travail, lui valut d'être ainsi adopté par la Société, si rigoureuse dans ses choix. Le public fit un accueil glacial aux deux premières parties; quelques amis voulurent *chauffer* l'enthousiasme après le dernier morceau et ne firent que provoquer des chuts, qui n'auraient pas eu lieu sans ce zèle intempestif. Il est certain que la plus grande partie de l'auditoire était dans son tort, mais il n'y a rien à gagner à faire ainsi violence à l'opinion d'une majorité; au contraire. Si une œuvre est vraiment belle, la postérité saura lui attribuer tout son mérite; ce n'est que question de patience. Rares furent les journaux qui parlèrent de cette séance; les feuilletons de critique étant faits la plupart du temps par des musiciens, et M. d'Indy* étant un confrère influent, on préféra ne pas se compromettre. Les journaux périodiques eurent moins de réserve et ne cachèrent pas leur déconvenue (!) Cependant, l'orchestre s'était montré parfait, et M. Paul Braud*, élève et admirateur convaincu du maître César Franck, avait superbement exposé la partie de piano. On aurait certes mieux accueilli *Wallenstein*, œuvre dont l'intérêt est plus unanimement reconnu.

Aux Concerts Spirituels (3 et 4 *avril*), M. Raoul Pugno, titulaire depuis peu d'une des classes de piano du Conservatoire, joue le splendide *Concerto* de Schu-



Cliché Eug. Pirou.

AMBROISE THOMAS

mann. On admire comme toujours chez ce virtuose la souplesse du jeu, l'élégance du phrasé, l'entente parfaite du style de l'œuvre interprétée et les belles sonorités obtenues.

La *Symphonie* en *la*, de Beethoven, fut rendue admirablement par l'orchestre à ces mêmes soirées[1], M. Taffanel mettant bien en lumière les moindres détails. Ce n'est pas avec moins de soin qu'il avait traduit la *Symphonie héroïque* aux séances précédentes. Le programme des Vendredi et Samedi saints était complété par : la *Fuite en Égypte*, de Berlioz (le récitant : M. Warmbrodt) ; *Stabat Mater*, de Bourgault-Ducoudray, et le célèbre *Super flumina Babylonis*, de Gounod.

La saison est clôturée par deux auditions de la *Messe solennelle* en *ré*, de Beethoven. Solistes : Mlle Blanc, MM. Warmbrodt et Auguez.

Au début de sa soixante-dixième année d'existence, la *Société des Concerts* nous offre une grosse attraction : le 5e *Concerto*[2] pour piano et orchestre, de C. Saint-Saëns, avec le concours de M. Louis Diémer (1er et 8 *décembre* 1896).

Un nombre restreint d'auditeurs avait pu entendre déjà interpréter cette nouvelle œuvre par l'auteur lui-même, au jubilé Saint-Saëns, organisé dans les salons Pleyel par M. Gustave Lyon*, en souvenir du premier concert donné cinquante ans plus tôt, au même endroit, par le maître. La partie d'orchestre

1. J'ai dit que les concerts du dimanche ont toujours lieu en matinée; naturellement, il n'en est pas de même des Concerts Spirituels que l'on donne le soir à neuf heures.

2. Le 5e *Concerto* (en *fa*) fut écrit en Égypte dans les premiers mois de l'année 1896.

était exécutée par quarante-trois membres de la *Société des Concerts*, sous la direction de M. Paul Taffanel. D'autres nouveautés stimulaient les curiosités artistiques, notamment : une 2e *Sonate* pour piano et violon ; une paraphrase sur *Thaïs*, l'opéra de Massenet : *Valse mignonne*, composée au Caire pour une cousine du khédive.

Mais ce qui nous préoccupe ici c'est l'op. 103, le nouveau *Concerto* pour piano. M. Georges Pfeiffer écrivait dans le *Voltaire*, au sujet de celui-ci :

« ... Le merveilleux pianiste a exécuté sa dernière œuvre, un cinquième concerto digne de ses aînés ; il y souffle un vent d'orient et des orages, il y brille une couleur ensoleillée, des rythmes arabes, de séduisantes impressions du monde que l'auteur a parcouru en entier dans ses régions brûlantes, et ce feu, il l'a traduit de sa palette incomparable, par l'orchestre et le piano luttant de virtuosité, par les accouplements de nouvelles sonorités des plus étranges, enfin et pardessus tout, par la prodigieuse exécution, l'éblouissant mécanisme que lui seul possède..... »

Et, dans le *Monde musical*, M. Édouard Mangeot* se montrait plus enthousiaste encore, s'il est possible :

« Jamais, dit-il, nous n'avons entendu une œuvre plus colorée et plus saisissante, c'est du Rubens, du Raphaël, du Michel-Ange, car on y trouve la fantaisie, la grâce, la puissance : et l'auditeur admire en même temps cette facture incomparable, qualité maîtresse du plus grand musicien de notre époque, et cette imagination prodigieuse qui nous donne des impressions artistiques nouvelles et singulièrement captivantes... »

Au Conservatoire, l'orchestre étant au complet, M. Diémer interprétant la partie de piano de ce

5e *Concerto* (écrit à son intention, ainsi que l'atteste la dédicace), l'impression fut encore plus grande. L'œuvre, très symphonique dans son ensemble, comprend trois parties : *allegro animato*, *andante*, *molto allegro*.

La première est fort originale, mais la seconde surtout nous ravit. C'est, nous dit l'auteur, « une façon de voyage en Orient, qui va même, dans l'épisode en *fa*, *do*, *ré*, jusqu'en Extrême-Orient. Le passage en *sol* est un chant d'amour nubien que j'ai entendu chanter par des bateliers sur le Nil, alors que je descendais le fleuve en dabahieh ». On ne peut rêver tableau plus chatoyant, plus pittoresque et de plus grand charme. Le *finale* est une page entraînante où semblent passer aussi des souvenirs de lointains voyages.

Le rôle du piano dans cette œuvre est de premier ordre, malgré le cachet symphonique dont elle est empreinte ; mais, vu la difficulté d'exécution, il faut que le clavier soit manié par un véritable maître ; on ne pouvait, sous ce rapport, mieux s'adresser qu'à M. Louis Diémer. Aussi le succès de ce dernier fut-il des plus vifs ; public et orchestre lui firent une inoubliable ovation.

13 et 20 *décembre*. — Splendide exécution de la *Symphonie* en *si bémol*, de Robert Schumann, œuvre qui prélude à la série des grandes compositions orchestrales du maître.

Sarasate est rappelé trois fois pour l'impeccable et merveilleuse virtuosité qu'il déploie dans le *Concerto* de Mendelssohn.

3 et 10 *janvier*. — Malgré les attraits de la *Symphonie* en *ut majeur*, de Beethoven, de l'*andante* et *scherzo* (extraits de *Reformation-Symphonie*), de Mendelssohn, et le plaisir d'entendre la *Marche hongroise*, de Berlioz,

la vraie attraction de ces séances réside surtout dans la présence au programme du 3e acte de *Sapho* et de la *Nuit persane*, de Saint-Saëns.

J'ai déjà dit toute mon admiration pour le dernier acte de l'opéra de Gounod, mais comment ne pas insister sur la grande valeur de pages telles que le chœur plein d'angoisse des exilés, l'admirable larghetto : *Sois béni!* le charme exquis de l'insoucieuse chanson du pâtre et surtout les stances, classées dès aujourd'hui parmi les plus purs modèles de la conception musicale.

Tout autre est la *Nuit persane*, partition écrite par l'auteur de *Samson* et *Dalila* sur un poème de M. Armand Renaud. En 1875, le compositeur avait d'abord fait paraître un recueil de six mélodies pour voix seule, avec accompagnement de piano, intitulé : *Mélodies persanes* (op. 26), comprenant : la *Brise*, la *Splendeur vide*, le *Solitaire*, *Au cimetière*, *Tournoiement*, *Sabre en main ;* puis, à la demande de M. Edouard Colonne, il orchestra ces pages, et en fit un poème complet par l'adjonction de deux nouveaux morceaux : la *Fuite*, les *Cygnes*, en donnant une forme chorale à quelques parties et reliant le tout par une récitation, confiée à la voix du rêve. Sous cette nouvelle forme eut lieu une audition partielle aux concerts du Châtelet le 14 février 1892[1], mais c'est au Conservatoire que nous eûmes le grand plaisir de pouvoir juger complètement de l'effet d'ensemble de cette œuvre. Mme Héglon et M. Vaguet (celui-ci très fêté) interprétaient les soli, Mlle du Minil déclamait les strophes enchaînant les divers numéros musicaux. L'auditoire, d'ordinaire assez méfiant aux séances de la Société, ne fut pas long à se

1. Les soli étaient chantés par Mme Durand-Ulbach et M. Engel. Partie déclamée : Mlle Fériel.

laisser séduire par l'originalité et le coloris de la *Nuit persane*. Après le chant : *Comme des chevaux piqués par un taon*, on admira l'accent langoureux exprimé par le musicien dans une page confiée au contralto (le *Solitaire*) et, plus encore, la *Fuite*, dite par le ténor solo et le chœur. D'un mouvement vertigineux, d'orchestration fantastique, cette page fut bissée d'acclamation. *Au cimetière* impressionne par un profond sentiment élégiaque et mélancolique ; on n'apprécie pas moins les *Cygnes* (contralto, ténor et chœur); *Sabre en main*, instrumenté avec une curieuse connaissance des effets de violence ; *Tournoiement*, véritable songe d'opium.

17 et 24 *janvier*. — *Symphonie* en *ut*, de Schubert (1re audition).

La *Société des Concerts* a été la seule, en France, à fêter l'anniversaire de Franz Schubert, né à Vienne le 31 janvier 1797. Cependant le maître allemand ne manque pas d'admirateurs en notre pays, où certaines de ses mélodies ont conquis une véritable popularité. Schumann, qui témoigna à différentes reprises de sa vénération pour son prédécesseur, dit que tout cœur jeune doit être épris des conceptions de Schubert, « romantiques histoires de chevaliers, de jeunes filles et d'aventures. »

M. Hugues Imbert*, dans un article très intéressant sur le *Centenaire de Franz Schubert*[1], s'exprime ainsi :

« ... Comme Mozart, il aura eu en partage le don surprenant de la composition à un âge auquel, le plus généralement, l'écolier ne fait que balbutier. Comme le maître de Salzbourg, il est mort prématurément à l'âge de trente et un ans, au moment où ses facultés de créateur ne pouvaient que grandir. Et son œuvre est

1. *Guide musical* du 24 janvier 1897.

immense! Certes, il vivra plus par ses *Lieder* que par ses symphonies, sa musique de chambre, ses opéras... C'est que, dans presque toutes ses œuvres, à l'exception de ses merveilleuses mélodies, la concision, qui est l'apanage des grands maîtres, lui aura fait défaut; il n'aura pas su faire sur lui-même ce retour si indispensable pour l'artiste dont la production est facile... »

Nous partageons l'avis de notre distingué confrère, en désaccord pour une fois avec Schumann (ce qui est rare!). Schumann, en effet, qualifiait de « divine longueur » le manque de concision de cette *Symphonie* en *ut*[1], qu'il eut la joie de retrouver dans les papiers conservés par Ferdinand Schubert, à Vienne. C'est grâce à l'intervention de l'auteur de *Manfred* que *Mendelssohn* fit exécuter l'œuvre aux concerts du Gewandhaus de Leipzig, le 22 mars 1839. Dans la *Nouvelle Gazette de la musique*, Shumann fit un chaud éloge analytique de la symphonie : « Ici, dit-il, outre la magistrale technique musicale de la composition, c'est la vie dans toutes les fibres, le coloris jusque dans la plus subtile nuance, toutes choses mises en valeur, l'expression la plus pénétrante de chaque détail et, répandu par-dessus tout enfin, ce romantique qu'on connaît si bien chez Franz Schubert... Comme cela rafraîchit, ce sentiment de richesse partout, tandis que, chez d'autres, il faut toujours craindre la fin, où l'on est si souvent désolé de s'être fait illusion! On ne pourrait concevoir où Schubert aurait puisé du premier coup cette maîtrise, cette supériorité rayonnante et qui se joue dans le maniement de l'orchestre, si justement l'on ne savait que cette symphonie a été

1. La *Symphonie* en *ut* avait été achevée en mars 1828, quelques mois avant la fin hâtive de Schubert (19 novembre).

précédée de six autres, et qu'il l'écrivit dans la plus mûre force de l'âge. »

La merveilleuse exécution de la *Symphonie* en *ut*, de Schubert, au Conservatoire, nous a permis de juger par nous-mêmes de sa valeur : le premier *allegro* est plein de verve; l'*andante* de la plus suave inspiration; le *scherzo* ne manque pas de charme; le *finale* pèche par l'excès de développement, les idées y sont abondantes, mais parfois un peu banales.

7 et 14 *février*. — *Psyché*, de César Franck. (Première audition à la *Société des Concerts*.)

Ce poème symphonique pour orchestre et chœurs fut entendu d'abord à la *Société nationale de musique* le 10 mars 1888, puis le 23 février de l'année suivante aux séances de l'orchestre Colonne. Il comprend trois parties : 1° le *sommeil de Psyché ;* 2° les *jardins d'Éros ;* 3° le *châtiment — souffrances et plaintes de Psyché — Apothéose*.

M. Georges Servières, dans son très intéressant livre sur la *Musique française moderne*[1], s'exprime ainsi au sujet de *Psyché :* « En écrivant *Psyché*, César Franck s'est gardé de personnifier les héros du drame de l'amour antique. Si Berlioz, fanatique de Shakspeare, a volontairement renoncé à prostituer les ineffables scènes amoureuses de *Roméo* et *Juliette* à des vers de librettiste, César Franck a voulu, à plus forte raison, éviter de personnifier les êtres divins qui, dans le mythe grec, symbolisent l'idéal et l'âme humaine. C'eût été ravaler à une bergerade d'opéra-comique la suave beauté de la fable antique que de nous présenter Éros et Psyché chantant des duos d'amour... »

Entraîné par sa vénération (peut-être un peu

1. G. Havard fils, éditeur.

exclusive) pour César Franck, M. Servières a tort, selon nous, de penser que le concours des voix humaines diminue la beauté ou atténue la noblesse de telle situation; je ne sache pas que Berlioz ait moins réussi le duo d'amour *vocal* de *Faust* que le duo d'amour *instrumental* de *Roméo* et *Juliette;* Franck lui-même a, me semble-t-il, fort bien personnifié les êtres divins dans les pages avec *chant* des *Béatitudes* et de *Rédemption*.

Quoi qu'il en soit, c'est avec un rare bonheur que César Franck a réalisé les deux premières parties de *Psyché*, notamment l'*Enlèvement de Psyché par les Zéphirs* et la scène entre *Éros* et *Psyché*. La fin contient aussi de fort belles pages, mais, sauf pour les partisans acharnés du maître, elle manque de concision et de variété dans les mouvements, ce qui engendre à la longue un peu de monotonie. Somme toute, l'œuvre, dans son ensemble, est une des meilleures de son auteur, et nous fûmes des plus indignés contre le monsieur qui se permit, à la seconde audition, de siffler après la splendide exécution de *Psyché* par l'orchestre et les chœurs! Pareil incident est extrêmement rare aux séances de la Société, l'auditoire étant de la meilleure compagnie; ailleurs, depuis quelque temps, on abuse « du droit qu'on achète en entrant », et je crois devoir protester contre cette coutume, prétendant que la vraie manière d'exprimer son déplaisir est le silence, la froideur, tandis que les manifestations bruyantes ne font qu'exciter des reparties parfois très violentes.

21 *février*. — La *Symphonie* en *ut majeur*, de Schumann (jouée pour la première fois au Conservatoire le 30 novembre 1879), est la deuxième des symphonies du maître (op. 61). Elle fut composée vers

la fin de 1845 et exécutée au Gewandhaus de Leipzig, sous la direction de Mendelssohn, vers le même temps. Sans égaler la *Symphonie* en *si bémol*, cette œuvre contient un *scherzo* de grande délicatesse et un bel *adagio*.

Le programme comprenait encore une hymne de Mendelssohn : *Écoute ma prière*; *Concerto* en *ré* pour orgue, de Hændel; finale du 1er acte d'*Euryanthe*; mais plus que tous ces morceaux fut goûtée la délicieuse *Symphonie* en *mi bémol*, d'Haydn.

M. Julien Torchet, l'un de nos plus sympathiques confrères, exprimait au lendemain du concert, dans l'*Événement*, le plaisir causé à toute l'assistance par ces pages toujours fraîches et souriantes : « Ah! que je l'aime, ce « vieil » Haydn, resté jeune et plein de joie et de santé! Écoutez donc cet andante exquis, où le thème est varié avec tant d'élégance, et ce finale surprenant d'inspiration, de légèreté et de grâce, et dites-moi si de pareils morceaux ne valent pas les pages lourdes, indigestes, bruyantes, compliquées, de tels compositeurs modernes qu'il ne me plaît pas de nommer! »

17 et 21 *mars*. L'ouverture de *Patrie* entre au répertoire de la Société.

A la demande de Pasdeloup, Bizet, Guiraud et Massenet avaient composé chacun une ouverture dramatique, destinée à être exécutée au cours de la saison 1873-74. Celle de Bizet fut jouée le 15 février 1874, avant celles de Massenet (ouverture de *Phèdre*) et d'Ernest Guiraud (ouverture d'*Arteveld*).

M. Charles Pigot, dans le livre : *Georges Bizet et son œuvre*, dévoile la genèse de l'ouverture de *Patrie* : « Bizet, dit-il, avait eu d'abord en vue, en écrivant son

Ouverture dramatique, » les malheurs de la patrie vaincue, les angoisses de l'Année terrible. Toutes ces souffrances, tous ces deuils, qui avaient douloureusement ému l'âme du patriote, avaient vivement sollicité son imagination de poète. Il voulait chanter la patrie en deuil toujours vivante et chère au cœur de ses enfants, la patrie mutilée et saignante encore, le relèvement futur; mais il comprit bientôt que les chants de douleur, que l'évocation des jours d'angoisse et de larmes ne convenaient pas à notre époque d'apaisement; alors, par une fiction de poète, par une substitution heureuse, pleine d'enseignements, il évoqua la grande ombre de la Pologne agonisante, toujours vaincue, toujours debout, dont le nom sacré vit toujours au cœur de ses enfants dispersés..... »

J'avais entendu souvent cette page de Bizet dans maints concerts, j'éprouvai cependant une impression plus vive que jamais à l'audition vibrante qu'en donnèrent les artistes de la *Société des Concerts*, sous l'impulsion de M. Taffanel.

Outre les chœurs d'*Athalie*, excellemment mis au point par M. Samuel Rousseau, nous eûmes ce jour-là une satisfaction incroyable à l'audition de la *Symphonie en ut mineur*, de Beethoven; je n'ai pas souvenir d'avoir jamais assisté à plus parfaite interprétation de ce chef-d'œuvre, et ce n'est certes pas M. Nikisch et son orchestre qui nous ont ému et passionné à un pareil degré avec ces mêmes pages. Quel fini! quelle netteté! quel charme! quel coloris! que d'homogénéité! quel souci du moindre détail nous avons admiré au Conservatoire pendant ces trop courts instants de la plus pure jouissance artistique!

Toutes ces qualités, nous les retrouvons huit jours

plus tard, lors de l'audition de la *Symphonie* en *ré majeur*, de Beethoven, cette merveille de grâce et d'esprit. A la même séance et à la suivante : 28 *mai* et 4 *avril*, M. Taffanel donne la 3e partie des scènes du *Faust*, de Robert Schumann, et pour la première fois le *Paradis perdu* (fragment), drame oratorio de M. Théodore Dubois.

Couronnée au concours de la Ville de Paris en 1878[1], cette œuvre fut exécutée dès le 27 novembre suivant aux *Concerts du Châtelet* et reçut du public le plus sympathique accueil.

C'est seulement la 3e partie : le *Paradis terrestre*, la *Tentation*, que la *Société des Concerts* avait inscrite à son programme. En voici l'exposé :

« C'est la nuit, mais la nuit lumineuse et sereine. Le premier homme et la première femme sont endormis sous les figuiers en fleurs.

Réveil des esprits gardiens de l'Éden.

Adam et Ève ouvrent leurs yeux et leur prière s'élève vers le Créateur.

Satan écoute, invisible et railleur.

Ils exhalent leur pure et mutuelle tendresse.

Satan rit de leur amour comme il a ri de leur foi.

Adam s'éloigne. Ève, restée seule, donne une dernière pensée à l'époux. Soudain elle entend une voix qui lui parle dans l'ombre, l'invite à s'approcher de l'arbre de la science et à cueillir le fruit qui doit lui donner une puissance égale à celle du Seigneur.

Elle résiste d'abord, puis finit par céder, fascinée, éperdue. Le crime est accompli ; la terre a senti la blessure, et les séraphins tremblants s'interrogent dans l'espace.

1. Benjamin Godard obtint la même nomination à ce premier concours de la Ville de Paris, avec *le Tasse*.

Adam revient, cherchant sa compagne qui lui présente une part du fruit défendu ; il la repousse avec horreur.

Mais l'Esprit du mal lui murmure que si l'épouse doit être heureuse ou punie, l'époux doit partager sa félicité ou son châtiment. Désespéré, il prend sa part du forfait.

Satan est triomphant. »

Le compositeur a rendu toutes ces situations avec une rare maîtrise : la prière des deux époux est bien l'expression reconnaissante d'heureux élus ; le duo de la *Tentation* est d'une saveur exquise ; enfin l'air triomphal de Satan n'aurait pas été désavoué par Berlioz. Mme Bolska, MM. Vergnet et Bartet chantent les soli.

16 *et* 17 *avril.* — Concerts Spirituels.

Les Vendredi et Samedi saints nous avons la joie d'applaudir la *Symphonie* en *ut mineur*, de Saint Saëns. M. Lamoureux avait donné durant la même saison quelques belles auditions de ce chef-d'œuvre, mais, malgré tout, l'orchestre du Cirque-d'Été ne put atteindre au degré de perfection obtenu au Conservatoire par M. Taffanel et ses musiciens. Le second jour surtout, ceux-ci se surpassèrent et firent acclamer la *Symphonie* de notre grand maître français.

Le *Requiem* de Mozart, un *Concerto* pour violon, de Max Bruch, joué par Mlle Teresina Tua, l'ouverture de *Léonore* et le *Libera me Domine*, de M. Samuel Rousseau, complètent l'intéressant programme. Cette dernière production, entendue pour la première fois aux séances de la Société, mérite une brève analyse, car elle est d'une haute valeur.

M. Rousseau avait, primitivement, écrit son *Libera*

avec un simple accompagnement d'orgue et d'instruments à cordes, et c'est ainsi qu'il le fit exécuter par la maîtrise de Sainte-Clotilde le 23 janvier 1885. Plus tard, à l'occasion des obsèques de César Franck, organiste de cette église[1]; M. Rousseau put faire entendre l'œuvre avec l'adjonction de l'orchestre (10 novembre 1890); sous cette forme, le motet obtint un vif succès au Conservatoire, chacun s'étant attaché à bien faire valoir la conception du très sympathique répétiteur du chant de la *Société des Concerts*.

J'ai surtout remarqué la marche solennelle du début, une belle phrase de basse, reprise avec les chœurs, un bon morceau de soprano et la fin délicieuse de l'œuvre sur une jolie phrase confiée aux cordes.....

Tel est le bilan des principales œuvres révélées ou remises en lumière par M. Taffanel depuis sa nomination à la direction de la *Société des Concerts*. Ayant à vaincre certains préjugés, l'éminent flûtiste sut s'imposer davantage de jour à jour, tant à l'Opéra qu'au Conservatoire, et l'on peut hardiment proclamer qu'il est aujourd'hui notre meilleur chef d'orchestre français.

Je terminerai cet exposé de 70 *années à la Société des Concerts* par le tableau de la composition du comité, de l'orchestre et des chœurs durant le dernier exercice à la salle du Conservatoire.

1. C'est M. Gabriel Pierné qui eut l'honneur de succéder à C. Franck comme organiste du grand orgue de Sainte-Clotilde. Le choix ne pouvait être meilleur.



Cliché Benque.

THÉODORE DUBOIS

COMITÉ

Président : M. Théodore Dubois, directeur du Conservatoire national de musique et déclamation, membre de l'Institut ;

Vice-Président et 1[er] *chef d'orchestre*	M. Paul Taffanel.
2[e] *chef d'orchestre*	M. D. Thibault.
Secrétaire	M. Chavy.
Commissaire du personnel	M. Bernard.
Commissaire du matériel	M. Gaillard.
Agent comptable	M. Ch. Turban.
Archiviste-trésorier	M. Rabaud [1].
Répétiteur du chant	M. Samuel Rousseau.
Membre adjoint	M. Vernaelde *.
Inspecteur de la salle	M. Granger.

La Caisse de prévoyance est administrée par MM. Taffanel, *secrétaire :* Rabaud, *agent comptable*, et Lafitte, *trésorier*.

ORCHESTRE

1[er] *Chef d'orchestre*	M. Paul Taffanel.
2[e] *Chef d'orchestre*	M. Thibault.

Violons : MM. Nadaud, A. Brun, Mache, Boisseau, Viollet, Wenner, T. Heymann, L. Heymann, L. Gibier, Carembat, Gilbert, Lammers, Bouvet, Debruille, Naëgelin, Toussaint, André, Leplat, Austruy, Berquet, Besnier, Belville, Tracol *, Willaume *, Saïller, Touche, Cœur, Lebreton.

Altos : MM. Trombetta, Giannini *, Vannereau, Prioré, Gaillard, Schvartz *, Chavy, Belloc, Gasser, Balbreck.

1. M. F. Rabaud ayant demandé, à la fin de cette saison, un congé d'un an comme exécutant à l'orchestre continue néanmoins à faire partie du Comité, en attendant sa retraite définitive. Ainsi que nous l'avons déjà dit, l'excellent professeur fait partie de la Société depuis 1863 et il en fut toujours l'un des membres les plus dévoués.

Violoncelles : MM. Rabaud, J. Loeb, Cabassol, Cros-Saint-Ange, Riff, Girod, Gauthier, Gurt, Alard, Dumoulin, Carcanade.

Contrebasses : MM. de Bailly, Charpentier, Veyret, Roubié, Martin, Bernard, Boutet, Doucet, Soyer.

Flûtes : MM. Hennebains, L. Lafleurance, E. Lafleurance,

Clarinettes ; MM. Ch. Turban, Mimart *.

Hautbois ; MM. Gillet, Bas *.

Bassons : MM. Letellier, Jacot, Ch. Bourdeau, Couppas.

Cors : MM. Reine, Delgrange, Pénable, Vuillermoz.

Trompettes : MM. Franquin *, Lachanaud, Mellet *, Laforgue.

Trombones : MM. Louis Allard, Bèle, Bilbaut.

Harpe : MM. Hasselmans, Robert.

Timbales : M. Demarquette.

Orgue : M. Alexandre Guilmant.

Copiste : M. Roubié.

PARTIE VOCALE

Répétiteur : M. Samuel Rousseau.

Pianiste accompagnateur : M. Fauchey

Premiers dessus : Mmes Brette, Mathieu, Drees-Brun, Rohën, Prévost, Dowling, Garnier, Marcus, de Beaucourt, Rousselle.

Seconds dessus : Mmes Laflèche, Sivard, Pothin, Roland, Delal, Rey, Lebrun, Fabre-Guérin.

Premiers altos : Mmes Denis, Richard, Sauvaget, Michard-Cour, Vildieu, Berthier, Weil, Poncet.

Seconds altos : Mmes Planchat, Petit, Dupuy, Dodun, Bourgeois, Nizet, Walack, Glauser.

Premiers ténors : MM. Gilbert, Villaret, Menjaud, Thevelin, Goullet, Séguin, Devriès, Luciani, Claudin, Guignot.

Seconds ténors : MM. Granger, Mesme, Girard, Devismes, Dhorne, Darblay, Bach, Crétinon, Mittelet.

Premières basses : MM. Lafitte, Teste, Audan, Perrin, Roques, Boussagol, Troy, Lenoble, Vernaelde.

Secondes basses : MM. Mouret, Gaby, Bernard, Aubert, Narçon, Palianti, Besson, Tornié, Rose, Betbeder.

Les grands concerts symphoniques créés depuis 1828.

Nous ne ferons, en ce chapitre, qu'une courte étude sur les diverses entreprises établies à l'exemple de la *Société des Concerts*, tout en reconnaissant les immenses services que celles-ci ont rendus à la cause de l'art.

Procédant par ordre, nous trouvons d'abord à signaler : l'*Athénée musical*, concert fondé par Chelard (auteur d'un opéra sur *Macbeth*) et patronné par le préfet de la Seine, Chabrol de Valvie. Les séances eurent lieu à l'Hôtel de Ville, salle Saint-Jean, et furent successivement dirigées par Barbereau*, Vidal* et Gérard ; elles cessèrent en 1832.

A cette époque, Fétis crée les *Concerts historiques*. Il donne le premier dans la salle du Conservatoire, le 8 avril 1832, avec un programme en trois parties, précédées chacune d'un discours explicatif de Fétis : 1° *sur l'origine et les progrès de l'opéra, depuis* 1581 *jusqu'à* 1650 ; 2° *sur les progrès de l'opéra en Italie, en France et en Allemagne, depuis* 1650 *jusqu'à* 1750 ; 3° *sur les révolutions de la musique dramatique, depuis* 1760 *jusqu'en* 1830.

Mmes Cinti-Damoreau, Dabadie, Mori, Dorus, Schrœder-Devrient *, Raimbaux, MM. Bordogni, Alexis Dupont, Levasseur, Rubini*, Lablache*, Dabadie, Lafont prêtent leur concours à cette longue séance,

trop courte au gré des auditeurs de ces merveilleux artistes.

Le deuxième *Concert historique* eut lieu dans une salle située au n° 13 de la rue Neuve-des-Capucines. Cette fois, l'érudit professeur fit encore trois discours : l'un *sur la musique religieuse au seizième siècle*, avec audition d'œuvres de Josquin des Prés*, Nicolas Gombert*, Luther*, Jean Mouton, Henri VIII, Palestrina ; le second *sur la musique de concert vocale et instrumentale*, avec exécutions de *chansons* de Clément Jannequin*, de Claude Goudimel*, de *madrigaux* de Palestrina, et d'un *concerti* d'Emilio del Cavaliere ; le dernier *sur la musique de danse au seizième siècle.*

Le troisième concert (salle Ventadour) est consacré *à la musique du dix-septième siècle* : Lalande*, Cavalli*, Jean Stroback*, Carissimi*, Guédron*, Samuel Scheidt*, Stradella, Lulli, Lambert*, F. Rossi*, Allegri*, Corelli*, Kaiser* (24 mars 1833).

Le quatrième et dernier concert fut donné le 2 avril 1833, dans l'ancienne salle de l'Opéra-Comique, rue Ventadour. Fétis y parla *de l'origine et des progrès de l'opéra, depuis* 1581 *jusqu'en* 1833. Des œuvres de Peri*, Caccini*, Monteverde*, Cavalli*, Al. Scarlatti*, Pergolèse, Hændel, Grétry, Gluck, Mozart, Cimarosa*, Rossini et Méhul furent exécutées avec le concours de Mmes Dorus, Massy, Julia Grisi*, Tadolini*, Damoreau, MM. Nourrit, Rubini, Tamburini*, Dabadie, Wartel, Bordogni et Levasseur ! !

Vingt ans plus tard, Fétis fit un nouvel essai, cette fois à la salle Herz, sans mieux réussir (unique séance le 14 avril 1855).

En 1832 également, M. Masson de Puyneuf confia à Musard* la direction de concerts donnés aux Champs-Élysées, en plein air, durant la saison d'été, et l'hiver à l'hôtel Laffitte. L'entreprise cessa en 1839, mais vingt ans plus tard de nouvelles séances furent organisées sous le nom de *Concerts Besselièvre*. Celles-ci avaient lieu le soir, dans le square qu'occupait encore, il y a quelques mois, le Jardin de Paris. M. Cressonnois*, ancien chef de musique militaire, dirigea au même endroit, après la guerre de 1871, d'intéressantes séances musicales, mais ses successeurs ne surent pas maintenir la réputation de ce coin délicieux où, la nuit venue, pendant les mois de chaleur, le Parisien pouvait entendre de saine musique en respirant l'air embaumé du soir. Il est vraiment fâcheux que nous soyons privés maintenant de cette concurrence aux infects cafés chantants, aujourd'hui seuls à offrir l'hospitalité aux amis du plaisir et de la fraîcheur.

A vrai dire, les *Concerts Besselièvre*, pas plus que les *Concerts Musard*, ne furent vraiment des Concerts symphoniques, au sens sérieux du mot ; le *Gymnase musical*, fondé en 1854 par Tilmant aîné, eut un répertoire plus sévère, et on y entendit souvent des productions d'Hector Berlioz ; mais très courte fut son existence.

Rue Saint-Honoré, Valentino* ouvre une salle de concerts où il invite le public à faire connaissance avec les grands maîtres allemands, Beethoven principalement. Fessy* lui succède et essaie d'imposer à l'attention des dilettanti une *Symphonie* de Félicien David : il ne réussit pas et bientôt la salle Valentino est transformée en bal public !

L'*Union musicale* fut fondée par Manera, élève d'Habeneck, à la salle Sainte-Cécile, située Chaussée-d'Antin, connue aussi sous le nom de Casino Paganini*. Félicien David, puis Berlioz dirigent, à leur tour, ces concerts jusqu'en 1849, époque où Seghers les transforme et institue la *Société de Sainte-Cécile*. Seghers était un habile violoniste, élève de Baillot au Conservatoire, et l'un des membres fondateurs de la *Société des Concerts*, dont il fit partie jusqu'en 1848. Cet excellent chef d'orchestre, né à Bruxelles, en 1801, a droit à notre reconnaissance pour avoir révélé au public les charmantes *Symphonies* de Charles Gounod, l'*Ode à sainte Cécile* et la 1re *Symphonie* de Saint-Saëns, les *Symphonies* de Reber et de Gouvy, l'Ouverture du *Carnaval romain*, de Berlioz, le *Jugement dernier*, de Weckerlin, en même temps qu'il faisait apprécier les meilleures pages de Schubert, Mendelssohn, Weber et Schumann, alors presque ignorées en France. Malheureusement, la retraite de Seghers, en 1854, amena la prompte dissolution de la Société.

Mais un autre apôtre de cette noble cause, qui consistait à faire l'éducation musicale de la foule, avait entrepris aussi, depuis quelques années, d'initier celle-ci aux beautés de l'art musical : Jules Pasdeloup fut, on peut le dire, un véritable bienfaiteur, car il mit à la portée de tous la possibilité de jouir de chefs-d'œuvre, jusque-là réservés à quelques privilégiés seulement.

Né à Paris le 15 septembre 1819, Pasdeloup obtint au Conservatoire les premiers prix de solfège (1832), de piano (1834, classe Zimmermann*), puis il fut nommé, dans le même établissement, répétiteur d'une classe de solfège (1841), ensuite professeur de piano (1847), et professeur de la classe d'ensemble vocal

(1855), emploi qu'il garda jusqu'au moment où Gounod abandonnait la direction de l'*Orphéon*[1] (décembre 1858), au profit de Bazin*, chargé des sections de la rive gauche, et de Pasdeloup, chargé des sections de la rive droite.

En 1851, Pasdeloup fonde la *Société des Jeunes Artistes du Conservatoire* ; la première séance a lieu au mois de février, à la salle Herz ; on y entend des œuvres nouvelles de Gounod, Saint-Saëns, Lefébure-Wély, et de superbes fragments des partitions de Mozart, Schumann, Beethoven, etc.

Devant l'empressement des auditeurs, Pasdeloup dut songer à trouver un local plus vaste, et il se transporta au Cirque-d'Hiver pour y créer les *Concerts populaires de musique classique*. L'orchestre était renforcé et le prix des places établi d'après un tarif des plus démocratiques : de 5 francs à 75 centimes.

La première séance eut lieu le 27 octobre 1861, à deux heures de l'après-midi ; on y joua la *Symphonie pastorale* qui fut très goûtée, et le violoniste Alard fit applaudir le beau *Concerto* pour violon, de Mendelssohn.

Par la suite, à côté des œuvres dès longtemps consacrées des grands maîtres de tous pays, Pasdeloup fit exécuter des compositions inédites de jeunes auteurs français et contribua ainsi à mettre en lumière les œuvres de Bizet, Saint-Saëns, Massenet, Guiraud, Lalo, Salvayre, Bourgault-Ducoudray et de bien d'autres, sans négliger leurs anciens : Berlioz, Félicien David,

1. L'*Orphéon* était la réunion de tous les élèves du cours normal de la Ville de Paris. Fondé par Wilhem, il fut ensuite dirigé par Hubert et, en 1852, par Charles Gounod, qui écrivit à l'intention de ses affectionnés chanteurs quelques-uns de ses meilleurs chœurs : *la Cigale et la Fourmi*, la *Danse de l'Épée* et *le Vin des Gaulois*, *Hymne à la France*, etc.

Gounod, Reyer, et en faisant une large place aux compositeurs étrangers : Grieg*, Tchaïkowski*, Raff, Niels-Gade*, Rubinstein, Wagner, etc.

Un essai de soirées musicales, tenté à l'Athénée en 1866, ne donne que de médiocres résultats, malgré l'attrait d'une importante partie chorale qui permettait d'exécuter : l'*Athalie*, de Mendelssohn; les *Ruines d'Athènes*, de Beethoven; le *Désert*, de F. David, et la belle musique écrite par Gounod pour l'*Ulysse*[1], de Ponsard; les *Saisons*, d'Haydn, etc.

Deux ans plus tard, Pasdeloup prend la direction du Théâtre-Lyrique; il y remonte l'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck, et joue *Rienzi*, de Wagner; mais l'imprévoyant administrateur voit vite s'épuiser ses médiocres ressources, et, au bout de dix-huit mois, il est forcé d'abandonner la situation, laissant un découvert de 78000 francs!

A l'exemple d'Adolphe Adam[2] qui, on le sait, fut non

1. La première représentation d'*Ulysse*, tragédie de Ponsard, avec chœurs et musique de scène de Ch. Gounod, eut lieu le 18 juin 1852, au Théâtre-Français; Offenbach dirigeait l'orchestre et Weckerlin les chœurs. Berlioz écrivit à son jeune confrère au lendemain de cette soirée :

« Cher ami,

« Je viens d'assister à vos chœurs d'*Ulysse*. L'œuvre, dans son ensemble, est fort remarquable et l'intérêt musical va croissant toujours. Le double chœur du festin est admirable et produit un effet entraînant.

« La musique seule, selon moi, attirerait la foule pendant un grand nombre de représentations.

« Encore bravo.

« Votre
HECTOR BERLIOZ. »

2. Adolphe Adam dirigea l'Opéra-National du 15 novembre 1847 au 26 mars 1848 et se retira laissant un déficit de 70000 francs qu'il put solder assez rapidement, grâce à ses revenus comme

moins malheureux dans sa gestion de l'Opéra-National, Pasdeloup entreprit courageusement de désintéresser ses créanciers, et toute sa vie il lutta dans ce but.

Le vaillant chef d'orchestre continua ses *Concerts populaires*, de plus en plus fréquentés, mais où il dut souvent imposer au public des œuvres que celui-ci ne voulait même pas entendre, notamment celles de Richard Wagner. Cependant un jour vint où deux de ses ex-lieutenants, MM. Colonne et Lamoureux, fondèrent, à leur tour, des Concerts dominicaux, et Pasdeloup, vieilli, abandonné de ses meilleurs musiciens et d'une partie de son public, dut songer à la retraite.

MM. Édouard Colonne et Faure eurent alors la généreuse pensée d'organiser un grand Festival d'adieux au profit de Pasdeloup, dont ils savaient l'état de gène. Les plus célèbres chanteurs et instrumentistes, ainsi que nos meilleurs compositeurs offrirent aussitôt de participer à cette fête et l'on put, avec le concours des deux orchestres réunis du Cirque-d'Hiver et du Châtelet, créer une attraction sans précédents, le 30 mai 1884. Gounod, Reyer, Léo Delibes, Guiraud, Joncières, Jules Cohen dirigent leurs œuvres; le duo de la *Muette de Portici* est interprété par quinze ténors et quinze basses, pris parmi les meilleurs artistes de la capitale; une sélection de cantatrices *di primo cartello* chante les chœurs féminins de *Psyché* et de la *Reine de Saba*; enfin, la célèbre *Méditation* de Gounod est jouée par Alard, Ch. Dancla, Ad. Hermann, Lancien, Marsick, Sivori, accompagnés de seize harpes, de l'orgue, tenu par Guilmant, et de l'orchestre, L'effet

droits d'auteur. Le Théâtre-Lyrique d'Adam était situé au boulevard du Temple; c'est à la salle de la place du Châtelet que Pasdeloup fut directeur.

produit par ce morceau ainsi exécuté, est absolument prodigieux; la salle entière acclame Pasdeloup, dirigeant l'ensemble; alors Gounod paraît, accompagné de deux hommes porteurs d'une immense couronne, et s'adresse au héros du jour en ces termes : « Mon cher Pasdeloup, permets-moi de t'offrir cette couronne, gage de notre reconnaissance à tous et en souvenir des services que tu as rendus à l'art musical pendant trente ans ».

Le produit de ce beau concert permit à Pasdeloup de vivre à l'abri du besoin, mais il ne devait guère survivre à cette retraite, l'inactivité hâtant sa fin : il expira le 13 août 1887.

C'est en 1873 que MM. Colonne et Lamoureux mirent à exécution leurs projets de Concerts symphoniques. Le premier put réaliser son désir, grâce au concours de M. Georges Hartmann, qui créa, sous le titre de *Concert national* une entreprise destinée à faire connaître les œuvres de nos jeunes compositeurs. La séance d'ouverture eut lieu le 2 mars 1873, au théâtre de l'Odéon; elle fut suivie de cinq autres, dont deux dites *Spirituelles* consacrées l'une à la première exécution de *Marie-Magdeleine*, de Massenet (11 avril ; l'autre à celle de la *Rédemption*, de César Franck (10 avril).

Mais la modicité du prix des places ne pouvant permettre de réaliser que de médiocres recettes, M. Hartmann dut abandonner ses artistiques projets, malgré la généreuse offrande d'une somme de 6000 francs faite par M[me] Erard*.

M. Colonne, ayant apporté tous ses soins à perfectionner son orchestre, entreprit alors de continuer les concerts et constitua l'*Association artistique*, choisis-

sant la vaste salle du Châtelet pour les auditions hebdomadaires (octobre 1874).

Après des débuts difficiles, cette Société, plus connue actuellement sous le nom de *Concerts Colonne*, vit le public répondre à ses efforts. Maintenant, vingt-quatre séances annuelles suffisent à peine pour satisfaire à l'empressement d'un auditoire de plus en plus nombreux.

L'administration de la Société est confiée à un comité de dix membres, que préside M. Colonne, dont la voix est prépondérante en cas d'égalité de suffrages. La composition de l'orchestre est la suivante :

Chef d'orchestre : M. Édouard Colonne[1];

Sous-chef d'orchestre : M. Laporte;

Chef des chœurs : M. A. Fock;

20 premiers violons : MM. Rémy* (soliste), Boucherit, Thibaud[2], etc.; 17 seconds violons : MM. Italiander, etc.;

13 altos : 12 violoncelles : M. Baretti* (soliste); 16 contrebasses; 4 flûtes : M. Cantié* (soliste); 3 hautbois : M. Longy (soliste); 3 clarinettes; 4 bassons; 4 cors; 5 trompettes à pistons; 4 trombones; 2 tubas; 2 harpes; 5 exécutants pour la batterie. Total : 107 membres.

Fréquemment, les chœurs, composés d'excellents éléments, portent à 250 le nombre des exécutants que dirige M. Colonne.

Ce serait un travail long et intéressant d'analyser tout l'ensemble des programmes de l'*Association artistique;* nous ne l'entreprendrons pas, ici, nous conten-

1. Je donne ici la composition de l'orchestre tel qu'il existait pour la saison 1896-97.

2. M. Jacques Thibaud succède aujourd'hui comme violon-solo à M. Guillaume Rémy, actuellement professeur au Conservatoire.

tant de rappeler que M. Colonne a été le vulgarisateur des œuvres d'Hector Berlioz et qu'il a produit maintes nouveautés dues à la plume de Lalo, Saint-Saëns, Massenet, Benjamin Godard, Th. Dubois, Xavier Leroux, Gabriel Pierné, Arthur Coquard, Gabriel Fauré, Widor, G. Charpentier*, et tant d'autres compositeurs dont il serait trop long d'énumérer les noms.

Nous rappellerons seulement à grands traits les principales étapes de la carrière artistique de M. Édouard Colonne. Né à Bordeaux, le 23 juillet 1838, il entre au Conservatoire dans une classe de violon, en 1866, et a pour professeur Girard, puis Sauzay, travaillant en même temps l'harmonie avec Elwart et le contrepoint avec Ambroise Thomas. Premier prix d'harmonie en 1858, premier prix de violon en 1863, M. Colonne entre à l'orchestre de l'Opéra en qualité de premier violon. Lors des représentations des *Erynnies*, de Leconte de Lisle, M. Colonne est chargé de diriger l'importante partie musicale, œuvre de Massenet (1872). M. Hartmann, frappé des capacités du nouveau chef d'orchestre, l'attache à son entreprise du *Concert national*, bientôt transformé, ainsi que nous l'avons dit plus haut, en l'*Association artistique des Concerts du Châtelet*.

En dehors de son importante mission à la tête de ces concerts, M. Colonne trouve encore à satisfaire son infatigable activité : pendant plusieurs années, il conduit l'orchestre aux *Concerts d'orgue* de M. Guilmant, au Trocadéro[1].

Lors de l'Exposition de 1878, on le charge de l'orga-

1. C'est M. Gabriel Marie qui prend sa suite dans ce rôle intéressant; ce chef d'orchestre de premier ordre, que nous voudrions voir à la tête d'une de nos grandes phalanges instrumentales, seconde à merveille l'éminent organiste, si habile à profiter des incroyables ressources du bel instrument de Cavaillé-Coll*.

nisation des concerts officiels, donnés dans cette même salle du Trocadéro.

Le 1er janvier 1892, il est appelé par M. Bertrand (devenu à cette même date directeur de l'Opéra) à surveiller les études musicales et diriger l'orchestre, ce qui lui vaut d'être décoré de la Légion d'honneur le 9 février suivant. A l'Académie nationale de musique, M. Colonne monte *Salammbô*, *Samson et Dalila*, la *Valkyrie*, mais bientôt, ayant besoin de se consacrer entièrement à ses concerts, il abandonne l'Opéra, où M. Taffanel lui succède (juillet 1893).

En 1897, M. Colonne organise de nouvelles séances avec son orchestre, au Nouveau-Théâtre, le jeudi en matinée, avec l'intention d'y faire entendre des *symphonies*, *quatuors*, *concertos*, *cantates* des maîtres anciens et modernes[1]. Ce qu'il faut louer chez le chef d'orchestre de l'*Association artistique*, c'est par-dessus tout, l'intelligent éclectisme qui préside à la composition de ses programmes. En vingt ans, de 1874 à 1894, M. Colonne a produit au Châtelet 957 œuvres de 163 compositeurs, tant Français qu'étrangers !

1. Dans une note préliminaire, M. Ch. Malherbe explique le but de cette nouvelle fondation : « Les programmes y seront d'une infinie variété, car ils comprendront les noms des plus célèbres maitres de toutes les écoles, dans le passé comme dans le présent, et des ouvrages que leur exiguïté, ou plutôt leur intimité, éloignent des grands concerts vont paraître et devenir, au contraire, l'objet d'une faveur spéciale. La musique de chambre y trouvera place, et aussi le solo instrumental, voire la très modeste romance, pourvu que l'auteur, par son nom ou son talent, mérite de fixer l'attention. La plus célèbre société instrumentale de l'Allemagne, le Gewandhaus, ne craint pas de produire à côté d'une *Symphonie* de Beethoven un *Lied* de Schubert et de Mendelssohn, une *Mélodie* de Schumann et de Brahms, avec l'accompagnement d'un simple piano. Cette indication était bonne à recueillir, car nos juges les plus sévères ne pourront s'indigner de voir quelquefois appliquer à Paris le principe qui se pratique couramment à Leipzig. »

M. Charles Lamoureux n'a pas fait moins au profit de l'éducation musicale française et l'on doit reconnaître qu'il a contribué plus que tout autre à populariser l'œuvre de Richard Wagner.

Né également à Bordeaux, mais le 28 septembre 1834, M. Lamoureux entra au Conservatoire de Paris en 1850, dans la classe de Girard, et enleva le premier prix de violon aux concours de 1854. Après avoir fait partie de l'orchestre du Gymnase, tout en poursuivant ses études musicales avec Tolbecque (harmonie), Leborne (contrepoint et fugue), Chauvet (composition), il entre à l'orchestre de l'Opéra, et fonde une excellente société de musique de chambre, avec MM. Colonne, Adam et Rignault pour partenaires. Admis à la *Société des Concerts*, il y est nommé second chef en 1872. A l'une des réunions du Comité, le 27 mars 1873, M. Lamoureux propose que « chaque année, en dehors de son local et de ses concerts habituels, la Société, dans un but artistique et patriotique donnera une ou plusieurs auditions des grands oratorios de Bach et de Hændel, en s'adjoignant le personnel nécessaire à l'exécution de ces chefs-d'œuvre ». Ce n'est qu'à la réunion suivante (1er juillet) qu'il fut voté à ce sujet ; le résultat ne répondit pas à l'attente de M. Lamoureux, car, sur huit voix, il y eut 2 oui et 6 non. Froissé, le chef d'orchestre résolut de poursuivre quand même son idée ; il démissionna et fonda aussitôt la Société de l'*Harmonie sacrée*, avec l'intention de faire connaître en entier, à l'aide d'imposantes masses vocales et instrumentales, les grandes œuvres de Bach, Hændel et Mendelssohn.

Le 19 décembre 1873 eut lieu la première séance,

1. MM. J. Danbé, Ch. Lamoureux et Ed. Colonne sont tous trois élèves de Narcisse Girard, pour le violon.

consacrée au *Messie*, d'Hændel ; la salle du Cirque des Champs-Élysées était bondée d'un public qui fit fête aux beautés de la partition et à l'intérêt de l'exécution. Devant ce succès, M. Lamoureux s'enhardit et donna successivement : *Judas Macchabée*, de Hændel, et la *Passion*, de J.-S. Bach. Heureusement, l'organisateur de l'*Harmonie sacrée* comprit qu'il fallait faire aussi une large place sur les programmes aux productions françaises, et il monta *Gallia*, de Gounod, et l'*Ève*, de Massenet, avec beaucoup de soin.

Chargé d'organiser les fêtes musicales données à Rouen pour célébrer le Centenaire de Boïeldieu (1875), M. Lamoureux prit la direction de l'orchestre de l'Opéra-Comique, l'année suivante. Mais, à la suite de fâcheux incidents qu'il n'est pas utile de rappeler ici, dus au caractère irascible du musicien, celui-ci démissionna. — La Direction de l'Opéra l'appelle alors à succéder à Deldevez; après deux années d'exercice, M. Lamoureux abandonne encore cette importante fonction, qu'il reprend momentanément pendant les derniers mois de la direction Ritt et Gailhard (1891). *Lohengrin*, dont M. Lamoureux avait pu donner une seule représentation au Théâtre-Lyrique fondé par lui à l'Éden (3 mai 1887), est mis en scène sous sa direction et joué pour la première fois à l'Opéra, le 3 septembre 1891.

Les *Nouveaux Concerts*, devenus par la suite les *Concerts Lamoureux*, furent fondés par l'éminent chef d'orchestre en 1881, et eurent pour premier asile la salle faubourienne du théâtre du Château-d'Eau. Transportés à l'Éden, en 1885, puis au Cirque d'Été, en octobre 1887, ceux-ci gagnèrent de jour en jour dans la faveur d'un public très fidèle, si bien que lorsque M. Lamoureux, semblant lassé de ses vaillants efforts

pour imposer Wagner, ressassera les mêmes morceaux chaque dimanche, l'affluence sera toujours aussi considérable à ses séances.

Il faut cependant savoir gré à M. Lamoureux de nous avoir offert, la saison dernière, le premier acte de *Briséis*, œuvre posthume malheureusement inachevée d'Emmanuel Chabrier et d'avoir toujours réservé une certaine place dans ses programmes aux productions de ce maître, ainsi qu'à celles de Lalo, Saint-Saëns, Massenet Th. Dubois, Vincent d'Indy, Alexandre Georges*, Boëllmann* et d'autres compositeurs français.

Aussi n'est-ce pas sans regret que nous avons vu M. Lamoureux abandonner son entreprise ; notre étonnement a été des plus profonds et nous voulons croire encore que rien n'est absolument définitif dans sa décision. Le souci d'un théâtre lyrique à fonder n'empêchera pas (espérons-le) l'énergique musicien de continuer son concours à ses très remarquables artistes. Toutefois, pour la série des concerts de la saison 1897-98, les *Concerts-Lamoureux* sont dirigés par M. Chevillard[1], élu à l'*unanimité* chef d'orchestre par les musiciens constitués en association, à l'exemple de leurs camarades des Concerts-Colonne. Ce choix était des plus justifiés ; on a pu s'en rendre compte par les beaux résultats obtenus cette année aux *Concerts-Lamoureux*. Quoi qu'il en soit, voici quelle était la compo-

1. Camille Chevillard, né à Paris le 14 octobre 1859, fut, au Conservatoire, élève de Georges Mathias pour le piano, et obtint un second prix en 1880. Avant de s'être révélé parfait chef d'orchestre, M. Chevillard s'était fait une réputation de virtuose, particulièrement remarquable dans l'interprétation des grands classiques. Comme compositeur, il a publié : *Ballade symphonique*, *le Chêne et le Roseau* (poème symphonique), *Fantaisie symphonique*, un *quintette*, un *quatuor*, un *trio*, des morceaux de piano. Fils du réputé violoncelliste F. Chevillard, M. C. Chevillard est, de plus, le gendre de M. Ch. Lamoureux.

sition de l'orchestre Lamoureux; la saison dernière :

Premier chef d'orchestre : M. Charles Lamoureux;

Deuxième chef d'orchestre : M. Camille Chevillard*;

18 premiers violons (MM. Lucien Capet, Pierre Sechiari, etc.); 17 seconds violons; 10 altos (MM. Bailly, etc.); 12 violoncelles (MM. Dressen, Marnef, etc.); 11 contrebasses; 3 flûtes (M. Bertram, etc.); 3 hautbois (M. Hurel, etc.); 1 cor anglais; 3 clarinettes; 1 clarinette basse; 4 bassons; 5 cors; 3 trompettes; 2 cornets à pistons; 4 trombones; 1 tuba; 3 harpes; 2 timbaliers; 1 tambour; 1 grosse caisse et accessoires de batterie. (Cette année c'est M. A. Geloso qui occupe le pupitre de violon-solo; M. Bailly ne fait plus partie de l'orchestre; sauf cela, il n'y a pas de notables modifications.)

Ce serait une tâche intéressante de se livrer à une étude plus approfondie sur les *Concerts-Colonne* et *Lamoureux*; peut-être l'entreprendrons-nous un jour, mais nous avons pensé que cela méritait d'être traité à part, vu l'importance des efforts et des résultats.

Pour ce qui concerne l'essai tenté par M. Édouard Broustet*, à la salle du Château-d'Eau, et celui non moins malheureux de M. Benjamin Godard[1], essayant de reconstituer les *Concerts populaires du Cirque-d'Hiver*, peu importe de parler[2].

Il n'en est pas de même de la courageuse initiative de M. Eugène d'Harcourt, créant les *Concerts éclectiques*

1. Le premier concert est donné le 14 mars 1884; le programme se composait exclusivement de pièces ayant rapport au carnaval; la seconde séance fut un brillant Festival Gounod.

2. Je n'ai pas à m'occuper, dans ce travail, des concerts, cependant très suivis, donnés au Jardin d'Acclimatation, avec un orchestre que dirigèrent tour à tour L. Mayeur, L. Pister, et que conduit aujourd'hui M. J. Lafitte.

dans une salle construite spécialement à cet effet, rue Rochechouart, n° 40.

Quelques lignes biographiques sur M. d'Harcourt ne seront pas déplacées ici. Après avoir terminé ses classes et obtenu le grade de bachelier ès lettres, M. Eugène d'Harcourt entre au Conservatoire, où il travaille sous la direction de Savard*, Massenet, E. Durand* (1882), puis il s'adonne à l'étude du droit et obtient un brevet de capacité en 1886. Mais le démon de la musique le reprend et il entre au Conservatoire royal de Berlin, suivant les cours de F. Schultz et W. Bargiel, d'où il sort muni d'un diplôme de maturité (1890).

Depuis 1876, année où il fit exécuter sa première œuvre (une *Messe* en *mi*) à Bruxelles, M. d'Harcourt a composé de nombreux *motets*, plusieurs *cantates*, deux *ballets* (en collaboration avec A. Dell'Era et A. Germain), deux *symphonies*, deux *quatuors* pour instruments à cordes, un recueil de *mélodies*, etc.

C'est en 1892 que M. Eugène d'Harcourt inaugure ses *Concerts éclectiques populaires*, dans des conditions assez modestes, mais à des prix abordables pour tous. L'idée qui présidait à la confection des programmes était celle-ci : « qu'une belle valse de Strauss est musicalement plus intéressante qu'une prétentieuse nullité symphonique d'un sous-Wagner quelconque. » Et nous voyons, en effet, inscrire sur la première affiche les œuvres suivantes :

Ouverture d'*Anacréon*, de Cherubini (non exécutée à Paris depuis 1862) ;

Premier quatuor en *fa*, de Beethoven (joué par MM. Marsick, Hayot, Laforge et Loeb ;

Aubade à ma fiancée, d'Eug. d'Harcourt ;

Entrée des dieux dans le Walhalla (1re audition à Paris), de R. Wagner ;

Dernier sommeil de la Vierge, de Massenet ;

Valse impériale (1re audition à Paris), de Strauss.

Bientôt les concerts prennent plus d'importance ; le nombre des musiciens est porté à cent cinquante (chœurs et orchestre), mais l'éclectisme du nouveau chef d'orchestre ne s'altère pas et nous voyons, la première année, se succéder au répertoire les morceaux les plus divers empruntés à : Gounod, Rossini, Schumann, Wagner, Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Haydn, Massenet, Amb. Thomas, Gluck, Saint-Saëns, Meyerbeer, Raff, Auber, Méhul, Spontini, Weber, Mozart, Paladilhe, Davidoff, Brahms, de Boisdeffre*, V. Joncières, Eug. Gigout*, F. Le Borne*, Guilmant, Donizetti, Ponchielli*, Hændel, etc.

Presque à chaque réunion, à côté du parfait quatuor Marsick, Havot, Laforge et Loeb, on entend d'excellents solistes, spécialement : MM. A. Houfflack* (violon), Chaussier* (cor), R. Schidenhelm (violoncelle). De renommés pianistes se font aussi applaudir, entre autres Mmes Roger-Miclos, Berthe Duranton, Seveno du Minil, M. Lucien Wurmser, et l'orgue est tenu tour à tour par MM. Guilmant et Lippacher.

L'intérêt augmente encore aux saisons suivantes ; les séances sont multipliées et le public afflue ; les chanteurs, d'ordre plus relevé, obtiennent de grands succès, surtout Mmes Éléonore Blanc, de Montalant, Leroux-Ribeyre, Ketten, MM. Warmbrodt, Auguez, Mazalbert. Comme pianistes, les triomphes vont surtout à Mmes H. Jossic*, Th. Duroziez, MM. Raoul Pugno, Blumer et Léon Delafosse ; le violoncelliste Salmon se fait aussi applaudir dans les belles *Variations symphoniques* de L. Boëllmann.

Cependant, ce qui est le plus à louer chez M. d'Harcourt, c'est qu'il voulut donner des auditions inté-

grales, ou quasi intégrales, de grandes œuvres trop ignorées de la majorité du public : *Fidelio*, de Beethoven; *Freischütz* et *Euryanthe*, de Weber; *Faust* et *Geneviève*, de Schumann : *Tannhauser* et les *Maîtres-Chanteurs*, de Wagner.

Je signalerai de plus des exécutions soignées de la 3e *Symphonie*, de Saint-Saëns; de l'*Océan*, symphonie en six parties, de Rubinstein; la *Symphonie* de Woldemar Bargiel et la *Symphonie* d'un tout jeune compositeur français, prix de Rome de 1894, M. Henri Rabaud*, fils du sympathique professeur de violoncelle François Rabaud.

Mais de si considérables efforts vinrent à bout du courage de M. Eugène d'Harcourt qui, ne trouvant aucun appui de la part du gouvernement, cessa brusquement ses concerts à la suite d'un désaccord avec ses musiciens (janvier 1896).

Pour une cause analogue : absence d'appui de la part de l'État, les *Concerts de l'Opéra*, dont nous allons maintenant entretenir le lecteur, n'eurent qu'une courte durée, chaque fois qu'on en fit l'essai.

C'est d'abord, sous la direction Émile Perrin, Henri Litolff qui organise ces concerts. Le 7 novembre 1869, il donne une première séance avec ce programme sensationnel :

Ouverture des *Girondins*.........	LITOLFF.
Fragments de la *Damnation de Faust*..........................	BERLIOZ.
Chœur des juives et Sabéennes, de *la Reine de Saba*...............	GOUNOD.
Adagio de la *Symphonie* en *mi*....	—
Scherzo de la *Symphonie* en *ré*.....	—

(Ces trois derniers numéros sont dirigés par l'auteur).

La seconde séance est la dernière ! Saint-Saëns y conduit sa nouvelle *Suite d'orchestre* (op. 49), accueillie sympathiquement, quoique le style en fût sévère, surtout dans les trois premières parties : *prélude en canon, sarabande* et *gavotte*. La *romance* et le *finale* furent mieux compris (21 novembre 1869).

Les artistes de l'Opéra, constitués en société, rétablissent les concerts ; ceux-ci ont lieu du 6 novembre 1870 à mars 1871. Le répertoire est des plus panachés ; les airs patriotiques y coudoient telle ou telle page de Wagner ! L'entreprise n'était pas viable.

M. Vaucorbeil, un des rares directeurs de l'Opéra ayant eu de la valeur comme musicien, crée à son tour les *Concerts historiques*, mais deux auditions suffisent à décourager le directeur mélomane : elles furent données le 22 et le 29 mai 1880, le soir. On y joua des œuvres de Lulli, Rameau, Grétry, Gluck, Rossini, et Massenet y fit interpréter son nouvel oratorio, *la Vierge*, avec le concours de Mmes Krauss, Daram, Janvier et M. Caron. Le chœur des anges du premier tableau et le prélude du quatrième furent bissés, les autres pages moins appréciées, malgré leur valeur.

Enfin, les directeurs actuels de l'Académie Nationale de musique, MM. Bertrand et Gailhard, viennent de renouveler la tentative, dans le louable but de faire connaître les œuvres trop délaissées de nos pauvres compositeurs, si privés de débouchés pour leurs productions.

Le dimanche 17 novembre 1895 est donné le premier des *Concerts de l'Opéra*, en matinée. Le public avait témoigné un véritable empressement à envahir la salle, malgré le prix assez élevé des places, et l'assistance

était des plus élégantes. C'est que, sous l'impulsion de deux chefs dont la réputation était déjà faite, MM. G. Marty[1] et P. Vidal[2], le nouvel orchestre devait exécuter un superbe programme comprenant des œuvres de Berlioz, Félicien David, Gluck, C. Franck, Gounod; des *Danses anciennes*, réglées par M. Hansen et dansées par Mlles Mauri, Subra et le corps de ballet, sur la musique de Lulli et Rameau; et, comme nouveauté, un fragment du *Fervaal*, de M. Vincent d'Indy.

Le gros succès fut pour les danses et l'admirable tableau du 2e acte d'*Alceste*, dans lequel Mme Rose Caron atteignit au sublime, M. Delmas la secondant avec son habileté coutumière.

Comme il n'entre pas dans notre plan de refaire en détail la critique de ces séances, nous nous bornerons à citer les nouveautés soumises au jugement du public.

Nous venons de voir que c'est M. Vincent d'Indy qui

1. Georges-Eugène Marty est né à Paris le 16 mai 1860. Après avoir obtenu au Conservatoire une première médaille de solfège (1875). il remporta le 1er prix d'harmonie (1878) et le Prix de Rome en 1882. avec la cantate *Edith*. Ses principales œuvres sont : *Ballade d'hiver* (1885), Ouverture de *Balthasar* (1887), *Matinée de printemps* (1888). *Lysic* pantomime (1888), *Merlin enchanté*, le *Duc de Ferrare*, beaucoup de mélodies et de pièces pour piano, etc. Professeur de la classe d'ensemble vocal au Conservatoire. depuis 1892, M. G. Marty a été nommé chef du chant à l'Opéra en 1893.

2. Paul-Antoine Vidal, né à Toulouse le 16 juin 1863. Élève au Conservatoire de Paris, il obtient dans cet établissement diverses nominations avant d'être proclamé Prix de Rome (1883). Parmi ses meilleures productions, nous citerons : *la Nativité* (poème de M. Bouchor); le *Gladiateur*, scène lyrique; *Colombine abandonnée*, pantomime (Cercle funambulesque, 1888); *Eros* (Bouffes-Parisiens, 1892); *la Maladetta*, ballet (Opéra, 1893); *Guernica* (opéra-comique, 1895); musique de scène pour le *Juan de Manara*, d'Ed. Haraucourt (Odéon, 1897), etc.

Chef d'orchestre à l'Opéra depuis le départ de M. Madier de Montjau, M. Vidal est professeur de la classe d'accompagnement au Conservatoire. Je rappellerai aussi qu'il suppléa quelque temps Heyberger comme répétiteur des chœurs de la *Société des Concerts*.

eut les honneurs du premier concert, avec une scène de *Fervaal* (3[e] scène du 2[e] acte). Il était difficile de se faire une juste idée de la valeur de cette *action musicale* (on ne dit plus drame lyrique, c'est déjà trop vieux jeu!) par l'audition de ce bruyant fragment. Cependant on y put déceler, outre l'habileté d'orchestration (de tout temps accordée à M. d'Indy), une imitation flagrante des procédés wagnériens. M. Alfred Bruneau* résuma parfaitement l'opinion générale en disant, au *Figaro* : « Alors même qu'il appelle la discussion, le talent hautain et convaincu de M. d'Indy impose le respect... » Depuis, *Fervaal*[1] a été représenté au théâtre de la Monnaie de Bruxelles (12 mars 1897), mais ce n'est pas ici le lieu de rappeler la bonne impression produite par l'importante œuvre du jeune maître français. Nous aurons, du reste, bientôt le plaisir d'entendre *Fervaal* sur la scène de l'Opéra-Comique.

Le 8 décembre 1895, M. Widor dirige[2] sa 3[e] *Symphonie* pour orgue et orchestre. Celle-ci avait été composée pour l'inauguration du Victoria-Hall de Genève, en 1894; divisée en deux parties, quoique comprenant quatre mouvements, elle séduit par l'ampleur de ses formes et de belles sonorités. A l'Opéra, c'est un élève de la classe d'orgue de M. Widor, M. Louis Vierne*, qui joue la partie d'orgue ; il s'acquitte de sa tâche avec une maîtrise peu commune.

De M. Camille Erlanger*, lauréat des classes de composition du Conservatoire, en 1888, l'on donne un

1. MM. P. de Bréville et H. Gauthier-Villars ont publié récemment, chez A. Durand et Fils, une excellente *Étude thématique et analytique* de *Fervaal*.

2. Aux *Concerts de l'Opéra*, la plupar des œuvres nouvelles ou de maîtres vivants furent dirigées par leurs auteurs, ce qui permit à certains d'entre eux d'affirmer de réelles qualités de chefs d'orchestre.

fragment de *Saint Julien l'Hospitalier*, œuvre composée à Rome durant le séjour à la villa Médicis. La *Chasse fantastique* est une page très colorée, d'orchestration fouillée, que nous avons fort appréciée. M. Dupeyron, chargé du principal rôle vocal, s'acquitta vaillamment de sa tâche.

Le troisième programme est des plus intéressants, car il annonce trois premières auditions : *Temps de guerre*, de M. F. Le Borne ; fragments du *Duc de Ferrare*, de M. G. Marty ; *Nuit de Noël* 1870, de M. Gabriel Pierné.

C'est en *Tableaux symphoniques* que M. Le Borne expose son sujet. Ceux-ci sont au nombre de cinq : 1° *Choral de l'armée :* l'armée, réunie dans le Saint-Lieu, invoque la protection suprême ; 2° *Au village :* le calme règne, la gaieté a fui ; 3° *Attente de la fiancée :* l'aimé est parti et les larmes ne cessent de couler sur les joues amaigries de la pauvre promise ; 4° *Carillon :* les cloches annoncent la victoire ; 5° *Marche triomphale :* les trompettes retentissent, l'église resplendit de lumières, l'orgue chante et le peuple acclame les vainqueurs.

Le public fit bon accueil à cette œuvre savamment colorée ; le *Carillon*, d'effet pittoresque, fut bissé ; je dois dire que les n°s 3 et 5 me produisirent également la meilleure impression personnelle.

Le *Duc de Ferrare* est un drame lyrique en trois actes sur un livret de M. P. Milliet, c'est donc seulement à la scène que l'on pourrait apprécier à sa véritable valeur la partition de M. Marty ; pourtant, aux concerts de l'Opéra, grâce à l'interprétation de Mme Caron et au talent de M. Vaguet, on prit plaisir au duo de Reginella et d'Alphonse.

Mais le plus gros succès de la séance fut incontestablement pour l'épisode lyrique de M. Gabriel Pierné,

Nuit de Noël. Je reproduis ici les quelques lignes que je consacrais à cette œuvre, dans le *Monde musical* du 15 janvier 1896.

« C'est en décembre 1870. Sur un roulement sinistre de timbales les contrebasses murmurent *pianissimo ;* il fait nuit, il neige. Le Récitant maudit les horreurs de la guerre, en des stances qu'accompagne une touchante adaptation musicale. Au loin, on entend une patrouille allemande, le bruit s'éteint peu à peu et bientôt le silence n'est plus troublé que par le son grêle d'une cloche d'alentour. Mais d'autres sonneries retentissent peu à peu, de tous les côtés, appelant les fidèles dans les églises à la messe de minuit, car c'est la fête de Noël !

« Le Récitant évoque le souvenir de la naissance du Sauveur, tandis que le hautbois joue un air pastoral. Soudain une voix céleste se fait entendre, elle exhorte les hommes à la concorde.

« Minuit sonne ; un soldat français entonne à plein gosier un vigoureux Noël, repris par tous ses compagnons. Mais quel bruit répond au loin ? Là-bas, au camp ennemi, on chante aussi Noël, et les prières s'unissent pour monter vers Dieu. « Paix aux hommes de bonne volonté », s'écrie la voix angélique.

« Hélas! l'accalmie est de courte durée ; la sentinelle française pousse un vigoureux : Qui-vive ? Deutschland ! répond-on, et la mêlée reprend de plus belle ; on ne connaît plus de frères, c'est le massacre, l'horrible tuerie !

« Les vers de M. Eugène Morand sont très beaux, M. Brémont les déclame avec une réelle grandeur. La musique de M. Pierné est vraiment inspirée et empoignante ; le jeune maître a su trouver le chemin du cœur, et il faut bien dire qu'émouvoir à ce point n'est

pas donné à tout le monde ! Cette très pathétique partition a fait grande impression sur tout l'auditoire. »

Au septième concert (chaque programme était joué deux fois de suite) trois jeunes compositeurs font escorte au doyen des maîtres français, Ambroise Thomas. M. Henri Busser*, prix de l'Institut de l'année 1893, organiste de l'église de Saint-Cloud, dirige son récent envoi de Rome : *A la villa Médicis*. C'est une suite symphonique en trois parties : 1° *la Ville et les Jardins*. Grand unisson des instruments à cordes encadré de sonneries des trompettes, d'un effet monotone à cause de la persistance des mêmes rythmes et de trilles obsédants ; 2° *Soir de mai au Bosco*. Sur un carillon des harpes s'épand un cantique à la Vierge Marie, dit par les flûtes, auquel succède une phrase de violon d'un joli sentiment rêveur. 3° *A San Gaetano*, sorte de *toccata* pour flûte, évoquant le souvenir de Weber, mais courte d'idée.

Trois ans avant M. Henri Busser, M. Auguste Bachelet avait obtenu le prix de Rome et sa *Fiona*, entendue au Conservatoire le 17 décembre 1897 (audition des envois de Rome), puis chez M. Lamoureux le 21 février suivant, prouvait l'habileté déjà grande de ce musicien consommé. Mais je dois dire cependant que le public ne prit qu'un mince plaisir à l'audition du *Songe de la Sulamite* aux Concerts de l'Opéra. Le sujet du poème, tiré par M. Georges Audigier d'une de ses œuvres, *Fidèle chanson*, est le suivant :

Parmi les femmes du harem de Soliman, la Sulamite pense au Bien-Aimé auquel elle fut ravie ; elle l'évoque avec passion, et la vision est si forte qu'elle croit entendre sa voix ; elle se sent défaillir, l'appelle, s'imagine être près de lui, repose sa tête sur son cœur et

s'endort... En songe, elle le voit franchissant les plaines et les bois: il court, il bondit, il est près d'elle, et dans un chant d'amour il l'invite à le suivre. Mais soudain la vision disparaît: éperdue, elle cherche son Bien-Aimé.

La Sulamite le revoit enfin, et toujours il restera auprès d'elle...

Malgré certains détails d'orchestration ingénieux, l'ensemble de l'œuvre parut terne et gris.

Sur la *Suite d'Orchestre* de M. Hirschmann, je ne m'appesantirai pas, car ce serait desservir un très jeune compositeur qui avait fait mieux précédemment. Peut-être, cependant, les trois airs de ballet intitulés : *Hongroise*, *Intermezzo*, *Bacchanale* auraient-ils paru suffisants dans un tout autre cadre; quant à la *Rêverie*, elle répondait par trop à son titre, portant même à une véritable somnolence.

Cette séance fut cependant sensationnelle, car elle fut le dernier triomphe de l'auteur d'*Hamlet*, qui allait bientôt être arraché aux sympathies unanimes du monde artistique[1]. Le prologue de sa *Françoise de Rimini*, chanté par Mmes Héglon, Lafargue, MM. Renaud, Affre et les chœurs, produisit une impression grandiose. Le maître, reconnu au fond d'une baignoire, où il s'efforçait de se dissimuler, fut acclamé frénétiquement par la salle entière. C'est que, si l'opéra de *Françoise de Rimini* fut jugé sévèrement lors de sa première représentation, le 1er avril 1882, on reconnut dès cette époque la valeur du prologue dont nous donnons ici l'analyse :

1. Ambroise Thomas mourut le 12 février 1896, à cinq heures du soir, dans sa quatre-vingt-cinquième année. Il avait assisté aux deux concerts de l'Opéra où fut exécuté le prologue de *Françoise de Rimini* (19 et 26 janvier); la vive émotion qu'il ressentit en voyant acclamer son œuvre épuisa ses dernières forces.

La porte de l'Enfer. Nuit. Un chœur invisible chante ces vers, écrits en caractères de feu sur la porte infernale :

C'est par moi qu'on connaît l'éternelle souffrance ;
Vous qui passez mon seuil, laissez toute espérance.

Vers que le musicien a su traduire en une teinte sombre très heureuse.

Dante, égaré, jette dans la nuit des appels désespérés ; Virgile lui apparaît et lui fait le récit de sa rencontre avec Béatrice, en un morceau plein de charme que précède une délicieuse phrase des violons. Dante se laisse entraîner aux enfers.

Ils arrivent au premier cercle du terrible empire de damnation ; le chœur exprime les souffrances des malheureux condamnés à l'éternel châtiment et poursuit de ses imprécations Virgile et Dante. Mais paraissent des figures plus douces : Paolo et Francesca, pareils à deux colombes, s'arrêtent à la demande de Virgile et racontent leur coupable amour :

Nous étions seuls tous deux... lisant au même livre...,

duo de forme exquise et d'une poésie touchante. Les deux amants s'éloignent, étroitement enlacés, et Virgile redit à Dante l'histoire de Paolo et Francesca.

Le dimanche 9 février, quatre lauréats de l'Institut : MM. Bourgault-Ducoudray (prix de Rome en 1862), Charles Lefebvre* (prix de Rome en 1870), Georges Hue (prix de 1879) et Charles Silver* (prix de 1891) ont l'avantage de pouvoir conduire des productions plus ou moins récentes.

La *Sainte Cécile*, de M. Charles Lefebvre (poème de M. Ed. Guinand), imparfaitement exécutée à ce concert,

produisit un effet beaucoup plus grand le dimanche suivant, après de nouvelles répétitions. On y remarqua surtout la jolie couleur païenne du chant : « *Buvons au dieu Bacchus* »; l'air si pur de Cécile : « *Seigneur, tu m'as dans ta clémence* », et l'intéressante scène entre Valérien et sa fiancée, se terminant par un bel effet de chœur à bouches closes, enfin le dernier chœur : « *Vers les sphères éthérées* ».

Dans une teinte différente, M. Georges Hue obtint un franc succès avec sa musique pour la *Belle au bois dormant*, féerie de MM. Bataille et d'Humières, dont les deux premières parties sont particulièrement bien venues et empreintes d'une réelle poésie.

M. Silver fut moins heureux. Son *Poème carnavalesque*, d'allure maussade, malgré une plaisante *Sérénade* pour saxophones et mandolines, ne fit aucun plaisir.

Mais le grand triomphe de la matinée était réservé à M. Bourgault-Ducoudray, dirigeant avec une chaleur communicative la *Rapsodie cambodgienne*, habile combinaison de thèmes rapportés d'Asie par le fils du compositeur, et la *Mort d'Orphélie*, page d'un beau sentiment élégiaque.

Il est juste de mentionner que le concert se terminait par la brillante Marche triomphale de *Mazeppa*, opéra de Mme de Grandval, dont Bordeaux eut la primeur en 1892.

La saison s'achève par deux Concerts Spirituels où l'on donne comme nouveautés le *Requiem*, de M. Alfred Bruneau et le *Saint-Georges*, de M. Paul Vidal (2 et 5 avril).

Le *Requiem*, exécuté quelques jours avant au Queens-Hall de Londres, retrouve à Paris un auditoire

des plus sympathiques. Certaines parties cependant déroutent un peu le public, mais l'*Agnus Dei*, le *Dies iræ* et le *Recordare* à deux voix sont fort appréciés. Mmes Bosman, Héglon, MM. Vaguet, Delmas, interprètent les soli de cette curieuse partition, conçue à l'exemple des grandes œuvres plus dramatiques que religieuses de Beethoven et Berlioz.

La partition de *Saint-Georges*, date du séjour à Rome du sympathique auteur de la *Maladetta*. On y pouvait déceler déjà une science profonde de l'orchestration, mais celle-ci, parfois trop touffue, couvre les voix. On applaudit surtout, à l'Opéra, le récit du style archaïque chanté par Mlle Berthet et le beau choral final.

A ce même concert sont exécutés: la *Symphonie* en *mi bémol*, de Saint-Saëns ; la *Marche de Szabadi*, de Massenet, et une *Ouverture dramatique*, bruyante à l'excès de M. de Mestres.

Le lecteur de ce volume, consacré surtout à la *Société des Concerts du Conservatoire*, s'étonnera peut-être du développement donné à l'étude des *Concerts de l'Opéra*, mais j'ai pensé que cet effort artistique de deux années méritait d'être consigné, quoique ne pouvant constituer l'objet d'un ouvrage spécial. J'aurai, du reste, moins d'œuvres à signaler dans la seconde période de cette entreprise à laquelle le public eut le tort de ne pas s'intéresser suffisamment.

Ce n'est que le 3 janvier 1897 que recommencent les *Concerts de l'Opéra*. Une *Symphonie* en trois parties, de M. Paul Dukas* est jouée pour la première fois ce jour-là. Élève d'Ernest Guiraud, deuxième prix de l'Institut en 1888*, le jeune musicien s'était déjà signalé à notre attention par une ouverture de *Polyeucte* et l'orches-

tration des premiers actes de *Frédégonde*[1]. Dans cette *Symphonie* (en *ut*), M. Dukas subit quelque peu l'influence de Franck, quoiqu'il recommande dans ses intéressantes critiques de la *Revue hebdomadaire* de se défier de toute imitation. L'*allegro non tropo*, d'une polyphonie outrée et de développement excessif, est cependant la partie la plus intéressante de l'œuvre. L'*andante* est délicieux au début et l'*allegro* final d'inspiration moins soutenue.

Le prologue du *Mefistofele*, de Boïto ne fait plaisir qu'aux amateurs de violentes sonorités chorales et orchestrales ; le *scherzo*, malgré l'interprétation de M. Delmas, est jugé de vulgaire allure par les bons connaisseurs.

A la troisième séance (deuxième programme de l'année). MM. Gabriel Pierné et Xavier Leroux se font unanimement acclamer. Du premier, on redonne la *Nuit de Noël;* du second une partition nouvelle : *Vénus et Adonis.*

En deux mots, voici le sujet traité par M. L. de Gramont, librettiste attitré de M. Leroux : Adonis, fils de Cymire et de Myrra, est auprès de Vénus, qui s'efforce de retenir son amant par les plus voluptueuses caresses; mais celui-ci entendant au loin les fanfares de chasse de ses compagnons s'arrache à l'étreinte de la déesse.

Vénus s'endort, tandis que la chasse se déroule dans la forêt; des cris violents la réveillent soudain; Adonis, blessé mortellement par un sanglier, vient d'expirer. Douleur de Vénus, s'exhalant en plaintes et en impré-

1. *Frédégonde*, opéra laissé inachevé par Guiraud et terminé par C. Saint-Saëns, a été représenté sur la scène de l'Académie nationale de musique le 18 décembre 1875.

cations. Le corps d'Adonis se dissout, s'évanouit, et du sang qu'il a versé naissent des roses rouges. La déesse se pare de ces fleurs, qui, désormais, personnifieront son culte.

Le rôle de Vénus, traité par le compositeur avec une lascivité de circonstance est beau d'un bout à l'autre, depuis le *moderato: Mon amour n'est-il pas une forêt plus belle*, jusqu'aux lamentations sur le corps d'Adonis. Cependant, la page la plus remarquable et la plus personnelle est celle de la *Chasse*, d'orchestration pittoresque et d'une rare originalité. M[mes] Héglon, Carrère et M[lle] Loventz chantent les soli; l'auteur dirige.

Nous glisserons sur un *Concerto-Féerie*, d'une longueur démesurée, de M. Félix Galley, dont la partie principale de violon solo fut jouée avec une vaillance digne d'un meilleur sort par M. Laforge.

Ping-Sin, de M. Henri Maréchal* reçut un meilleur accueil, quoique la musique de cet opéra-comique ne brillât pas au point de vue de la couleur locale; le gracieux chœur : *Paresseuses qui sommeillent*, fit surtout bonne impression.

Malheureusement, les recettes baissaient et les directeurs de l'Opéra crurent réaliser de grosses sommes en montant la *Damnation de Faust* (24 janvier). Au point de vue artistique ce fut une lourde faute; l'exécution, incomparablement moins bonne que celle de M. Colonne, souleva un *tolle* général dans la presse musicale. Il est certain que les *Concerts de l'Opéra* en jouant ainsi le chef-d'œuvre de Berlioz, si connu aujourd'hui, ne répondaient plus à leur raison d'être. C'est ce que l'on parut comprendre en haut lieu, car à la séance suivante on donnait de nouveau des œuvres d'auteurs contemporains.

Le gros attrait du septième concert (8 mars) fut un fragment de la *Circé*, de M. Théodore Dubois. Le prélude plein de vigueur, l'ample récit de Fray Domingo : le *Sol de la Patrie*, la *Ballade du Coq noir* et la scène finale produisirent un grand effet, malgré l'absence de toute action scénique. Mme Caron, MM. Fournets, Bartet, Laforge, et principalement l'auteur, dirigeant l'ensemble, se firent chaudement applaudir.

La Mer, de M. Victorien Joncières, dont j'ai parlé à propos de la *Société des Concerts*, plut aussi beaucoup.

La trop originale rapsodie mauresque : *Tanger le soir*, de M. Lucien Lambert, fut, au contraire, fraîchement accueillie. On prit plaisir, en revanche, aux *Chants populaires français*, si savamment harmonisés par M. Julien Tiersot, principalement à la vivante ronde : *Vive la Rose!*

Dans la 2e *Symphonie*, de Svendsen *, on apprécia l'*andante* et le charmant *intermezzo*, tout en regrettant certaines vulgarités dans le *finale*.

Les *Lupercales*, poème symphonique de M. André Wormser, terminaient le concert. Comme jadis, chez Pasdeloup, en 1884, on y trouva le double attrait de jolies idées, bien mises en relief par un harmoniste expérimenté.

Ainsi finirent les *Concerts de l'Opéra*, laissant, paraît-il, un gros déficit dans la caisse des directeurs de l'Académie nationale de musique, mais ayant servi du moins à mettre en relief bien des noms de jeunes musiciens jusqu'alors trop peu connus du public.

CONCLUSION

Nous avons passé en revue très rapidement l'évolution symphonique accomplie à Paris jusqu'à ce jour, insistant sur l'objet principal de notre ouvrage : *la Société des Concerts*. On pourra, pensons-nous, à l'aide de ce travail purement documentaire, se rendre compte de la croissance du goût de nos concitoyens, pour « le plus poétique, le plus puissant et le plus vivant de tous les arts ».

Ne faut-il pas en être reconnaissants aux premiers éducateurs, à ceux qui nous firent apprécier les grands maîtres, parfois au prix de tant de labeurs, de peines et même de luttes et révérer les noms de François Habeneck, de Seghers et de Pasdeloup ?

Pour ce qui est de la *Société des Concerts*, je tiens à redire que jamais, depuis qu'elle existe, elle ne nous a offert d'exécutions plus parfaites qu'actuellement, sous l'intelligente et précise direction de M. Paul Taffanel. Ce musicien consommé obtient de ses exécutants tout ce qu'il désire, parce qu'il a sur eux la meilleure des autorités, celle d'un savoir reconnu de tous. De plus, il a su se concilier la sympathie générale par l'aménité de son caractère et la courtoisie de ses actes.

Aussi, afin de répondre au seul grief fait à la Société : celui de jouer trop peu les nouveaux compositeurs, terminerons-nous par ces quelques lignes dues à un maître incontesté, Camille Saint-Saëns.

« En devenant de plus en plus parfaite la *Société des Concerts* est devenue de plus en plus exclusive, et

il fallait qu'il en fût ainsi, car ce n'est pas en exécutant sans cesse de nouvelles œuvres, qu'on peut arriver à une perfection supérieure. Aussi la Société ne s'assimile-t-elle des œuvres musicales que dans la mesure de ce qui lui est strictement nécessaire pour rafraîchir son répertoire...

« ... A la *Société des Concerts*, on tend sans cesse vers la perfection idéale et absolue ».

APPENDICE

Lorsque j'ai commencé ce travail, j'étais loin de prévoir qu'à la suite de la terrible catastrophe du Bazar de la Charité, la Commission supérieure des théâtres devait déclarer la salle des Concerts du Conservatoire, dangereuse pour la sécurité du public, à tel point qu'il fallait en condamner à tout jamais l'accès !

Cette mesure, légitimée peut-être, à cause de l'insuffisance des dégagements, ne fut pas sans provoquer un profond émoi, non seulement parmi les membres de la *Société des Concerts du Conservatoire*, mais aussi dans l'élément artistique et mondain qui constituait la clientèle fidèle de ces séances vraiment incomparables. Combien, en effet, ont ressenti dans ce sanctuaire, si approprié, les plus pures et les plus exquises jouissances artistiques !

Aussi voulut-on essayer de lutter, ripostant que les séances étaient diurnes, que le décor en était banni, la lumière électrique seule en usage... ce fut en vain. La terrible Commission (moins inexorable pour quelques théâtres que je pourrais nommer) décida que la salle serait définitivement fermée après les concours publics de juillet 1897.

Qu'allait devenir la *Société des Concerts*, privée de l'asile qu'elle avait tant illustré durant soixante-dix années ? Il fallait à tout prix obtenir un nouvel abri ; des démarches furent commencées immédiatement.

A titre temporaire, la Commission voulut bien permettre de continuer les séances dans la petite salle du Conservatoire (condamnée en principe), à la condition qu'on y apporterait les modifications suivantes : suppression de trois rangs aux fauteuils d'orchestre et de deux loges ; création de dégagements suffisants. La dépense pour cette réfection exigeait un crédit de 30 000 francs ; celui-ci fut demandé à la Chambre des députés dans un rapport, lu au nom de la Commission du budget, par M. Krantz, rapport concluant, du reste, au rejet de la proposition.

Après avoir donné justification de travaux du même genre à exécuter au théâtre de l'Odéon, M. Krantz continuait :

« ... Pour le Conservatoire de musique, le crédit de 30 000 francs demandé par le Gouvernement était destiné à pourvoir à l'exécution de travaux qui ne sauraient être considérés que comme provisoires, en attendant la démolition et la reconstruction de la salle actuelle, dont l'exiguïté et l'encombrement sont notoires. Il a paru à votre Commission qu'une dépense de 30 000 francs faite dans des conditions aussi précaires ne pouvait être admise. La salle du Conservatoire est condamnée, sa reconstruction s'impose. Votre Commission étudie les moyens qui permettront d'obtenir ce résultat sans qu'il en résulte de charges pour le budget.

Pendant la période transitoire, la *Société des Concerts* et les examens des élèves pourront recevoir un abri temporaire dans l'un quelconque de nos théâtres

subventionnés. Nous vous proposons donc de n'allouer que la somme de 83 360 francs, nécessaire pour effectuer avant le 1er septembre les travaux du théâtre de l'Odéon..... »

Définitivement fixé sur ce point, le Comité de la *Société des Concerts* résolut de faire de nouvelles démarches auprès du Gouvernement pour obtenir l'autorisation de donner les séances (en attendant la reconstruction du Conservatoire national de musique) au théâtre de l'Opéra. En sa qualité de Président de la Société, M. Théodore Dubois avait déjà adressé une demande sur ce point[1], au directeur des Beaux-Arts, M. Roujon. Celui-ci en référait hiérarchiquement au ministre de l'Instruction publique. qui promulga le décret suivant. à la date du 31 juillet 1897 :

« Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,

Arrête :

Vu l'arrêté du 13 décembre 1832 qui institue la *Société des Concerts* du Conservatoire.

Vu la décision prise en date du 30 octobre 1850 du ministre de l'Intérieur, qui affecte la salle du Conservatoire national et aux besoins de l'Enseignement et à la *Société des Concerts*,

Vu la lettre en date du 14 juin 1897 du directeur du Conservatoire national, président de la *Société des Concerts*,

Vu la lettre en date du 26 juillet 1897 des Directeurs de l'Académie Nationale de musique,

1. Il était facile de prévoir dès cette époque que le crédit de 30 000 francs serait refusé, vu la disparition imposée. à bref délai, de la salle du Conservatoire.

Vu l'article 47 du cahier des charges du théâtre national de l'Opéra,

Arrête :

ARTICLE PREMIER

La *Société des Concerts du Conservatoire* est autorisée à donner ses concerts au théâtre national de l'Opéra pendant la saison 1897-1898.

ART. II

Le présent arrêté sera notifié à qui de droit.

Paris, le 31 juillet 1897

Signé : A. RAMBAUD. »

Il est à noter que cette autorisation n'était donnée que pour une saison, car c'est là une preuve du désir du Ministre de faire aboutir la question depuis trop longtemps pendante de la reconstruction du Conservatoire.

C'est aussi la première fois que nous voyons, dans un décret officiel, consacrer le titre de *Société des Concerts du Conservatoire ;* jusqu'alors on mentionnait simplement : *Société des Concerts.*

Ainsi que nous venons de le dire, le Comité s'était ému dès la première heure des embarras suscités à la Société par la décision du Préfet de police et de la Commission des théâtres, et l'on avait obtenu le résultat mentionné plus haut, mais il fallait soumettre à l'Assemblée générale toutes les propositions élaborées au Comité ; ainsi fut fait.

Dans un rapport très bien rédigé, on exposa aux membres de la Société les efforts nécessaires pour

pallier à la fâcheuse situation créée par la fermeture de la salle du Conservatoire et les projets pour l'avenir. La majorité des sociétaires fut absolument favorable à tous ces plans et l'on convint de donner les concerts de la saison 1897-98 dans la salle de l'Opéra.

Naturellement, il fallait augmenter l'effectif tant vocal qu'instrumental, en créant des membres auxiliaires (la vaste enceinte du palais Garnier exigeant un nombreux personnel d'exécutants[1]). Il fut décidé que chaque série comprendrait seulement *sept* concerts (au lieu de *huit*), en laissant l'intervalle d'une semaine après les deux séances paire et impaire, afin d'avoir le temps matériel de faire de nombreuses répétitions, vu l'importance des œuvres à monter et l'éducation à parachever des éléments nouveaux. Enfin, l'on adressa aux anciens abonnés la circulaire suivante :

« La Commission supérieure des théâtres ayant décidé la fermeture de la salle du Conservatoire, reconnue dangereuse pour la sécurité du public, nous avons l'honneur de vous informer que la *Société des Concerts du Conservatoire* donnera provisoirement ses séances dans la salle de l'Opéra. Cette situation provisoire durera, nous l'espérons, peu de temps, et nous comptons pouvoir vous réserver, dans la salle du nouveau Conservatoire, dont la construction est projetée, des places équivalentes à celles de votre abonnement actuel.

Les concerts, pendant notre séjour à l'Opéra, seront, comme par le passé, divisés en deux séries. Pendant la saison de 1897-98, chaque série sera de sept concerts. »

1. Le quatuor actuel comprend 18 premiers violons, 18 seconds violons, 12 altos, 12 violoncelles, 10 contrebasses.

Les chœurs comportent 65 voix féminines et 52 voix d'hommes.

Le premier de ces concerts a eu lieu le 12 décembre 1897.

Cette saison 1897-98 est particulièrement favorable à la musique symphonique, au contraire de ce que l'on aurait pu craindre un moment. Voici qu'en effet les concerts Lamoureux, menacés de disparaître, ont repris une nouvelle vie sous la direction autorisée de M. Camille Chevillard, puis que réapparaissent les concerts d'Harcourt.

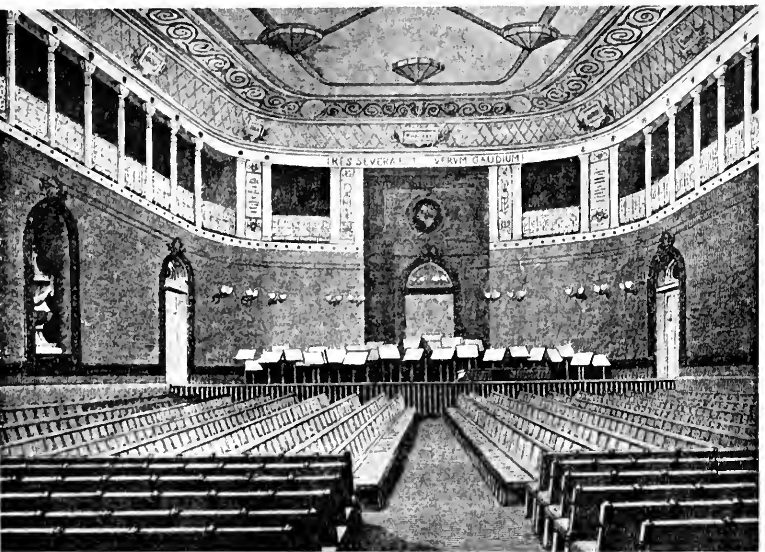
Nous applaudissons de tout cœur à cet élan, espérant que la concurrence créera une vive émulation, dont profiteront largement nos compositeurs français.

Pour ce qui est de la *Société des Concerts*, malgré le changement apporté dans des habitudes si anciennes, nous ne doutons pas qu'elle restera l'institution modèle et que son répertoire constituera, comme par le passé, un véritable musée de l'Art musical universel, en étant toujours cependant la maison de Beethoven [1] — cela va sans dire.

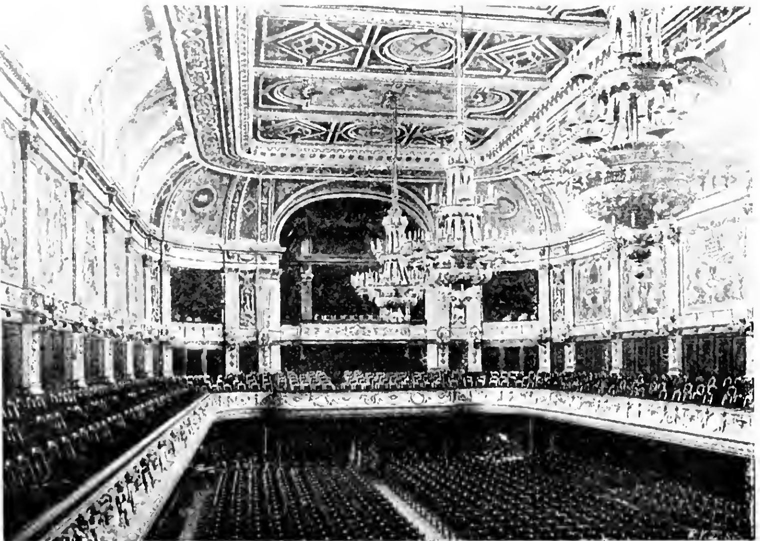
Évidemment, dans le vaste cadre de l'Opéra, il faudra modifier en partie la composition des programmes, mais moins qu'on aurait pu croire ; ainsi l'on craignait tout d'abord que les *Symphonies* d'Haydn et de Mozart ne s'y trouvassent mal à l'aise, et l'expérience a démontré le contraire !

Il serait intéressant cependant de revenir en partie au plan tracé par M. Lamoureux en 1873 : donner des auditions des grands oratorios de Bach et de Hændel,

1. Chaque sociétaire reçoit, lors de sa nomination, un beau portrait de Beethoven (d'après le portrait original de Ferd. Schimon), exemplaire revêtu de la signature du président et du chef d'orchestre de la *Société des Concerts*.

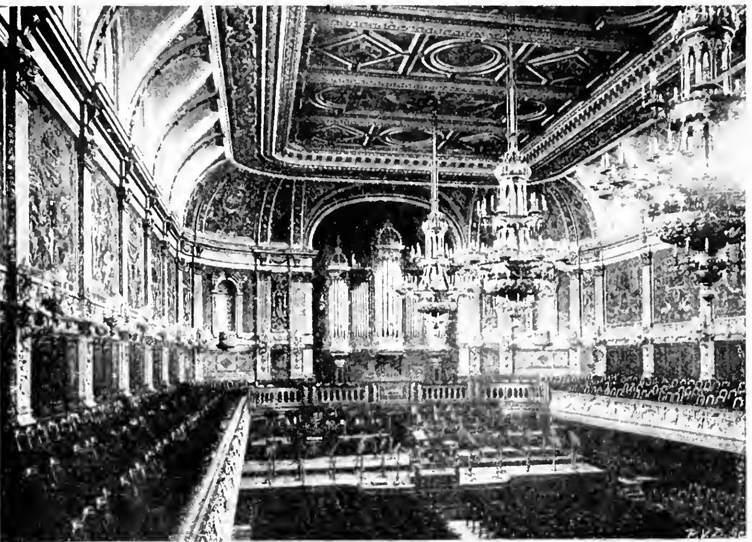


ANCIENNE SALLE DU GEWANDHAUS DE LEIPZIG



SALLE DU GEWANDHAUS DE LEIPZIG

(Salle.)



SALLE DU GEWANDHAUS DE LEIPZIG

(Scène.)

sans négliger aucun des chefs-d'œuvre des grands maîtres de tous pays.

A l'égard des compositeurs de l'époque actuelle, je pense, contrairement à beaucoup de mes confrères en critique, que le Comité de la *Société des Concerts* devra continuer à se montrer sévère dans ses choix et n'admettre à ses programmes que des pages vraiment dignes d'enrichir son admirable patrimoine artistique. Mais, en revanche, je crois qu'il est de son devoir d'adopter sans hésitation à son répertoire beaucoup de superbes pages remplissant absolument ces conditions.

C'est sur ce vœu que je terminerai cette étude, en souhaitant aussi que *bientôt* la *Société des Concerts* rentre dans un logis bien à elle. Espérons que la reconstruction, tant de fois promise, du Conservatoire national de musique et de déclamation ne se fera plus attendre, et que Paris sera enfin doté d'une véritable salle de concerts! Les modèles ne manquent pas à l'étranger, en Suisse, en Allemagne, en Angleterre[1]; mais, à mon avis, c'est la belle salle du Gewandhaus de Leipzig qui devrait inspirer les architectes chargés d'édifier la salle des séances de la *Société des Concerts du Conservatoire*.

1. En province même, à Bordeaux, par exemple, il y a des salles de concert convenables !

Société des Concerts du Conservatoire. Composition actuelle du Comité, de l'Orchestre et des Chœurs.

COMITÉ

Président	M. Théodore Dubois.
Premier chef d'orchestre et Vice-Président	M. Paul Taffanel.
Second chef d'orchestre	M. Désiré Thibault.
Secrétaire	M. Vernaelde.
Commissaire du personnel	M. Bernard.
Commissaire du matériel	M. Gaillard.
Agent comptable	M. A. Boisseau.
Archiviste caissier	M. F. Rabaud.
Répétiteur du chant	M. Samuel Rousseau.
Membre adjoint	M. Charpentier.
Inspecteur de la salle	M. Rose.

ORCHESTRE

Premier chef d'orchestre	M. Paul Taffanel.
Second chef d'orchestre	M. D. Thibault.

Violons : MM. Nadaud, Brun (A.), Boisseau, Wenner, T. Heymann, L. Gibier, Carembat, L. Heymann, Mache, Viollet, Berquet, Tracol, Belville, André, Touche, Willaume, Saïller, Lebreton, Soudant, Gilbert, Bouvet, Debruille, Naëgelin, Austruy, Cœur, Besnier, Toussaint, Lammers, Leplat, Aubert, Giry, Duttenhofer, Forest, Catherine, Oberdoerffer, Vizentini, Martinet.

Altos : Giannini, Vannereau, Belloc, Prioré, Gaillard, Gasser, Schvartz, Chavy, Balbreck, Seitz, Le Métayer, Paysan.

Violoncelles : Loeb, Cabassol, Cros-Saint-Ange, Riff, Girod, Papin, Gauthier, Gurt, Alard, Dumoulin, Carcanade, Fillastre, Barraine.

Contrebasses : Charpentier, Veyret, Roubié, Martin, Bernard, Bouter, Doucet, A. Soyer, Pickett, Nanny.

Flûtes : Hennebains, L. Lafleurance, Gaubert.

Hautbois : Gillet, Bas.

Clarinettes : Ch. Turban, Mimart.

Cors : Reine, Pénable, Delgrange, Vuillermoz.

Bassons : Letellier, Jacot, Bourdeau, Couppas.

Trompettes : Franquin, Lachanaud.

Trombones : L. Allard, Bèle, Bilbaut.

Pistons : Mellet, Laforgue.

Harpes : Robert, Martenot.

Tuba : Benoit.

Timballes : Demarquette.

Orgue : Al. Guilmant.

Luthier : Gustave Bernardel.

CHOEURS

Répétiteur : M. Samuel Rousseau ; *pianiste accompagnateur*, M. Fauchey.

Premiers dessus : Mmes Drees-Brun, Darblay, Mathieu, Sureau-Bellet, Paoletti, Prévost, Marcus de Beaucourt, Dowling, Garnier, Rousselle, Thiauzat, Baboulène, Minssart, Ediat, Allusson, Doriguy, de Nantes

Seconds dessus : Mmes Pothin, Laflèche, Sivard, Lebrun, Roland, Delail, Rey, Fabre-Guérin, Moreau, Hénault, Gottrand, Guyon, Solari, Jacob, Derem, Giovanetti.

Premiers altos : Mmes Richard, Sauvaget, Michard-Cour, Vildieu, Berthier, Weil, Poncet, Mayran, Dufriche, Lobie, Roulleau, Lecomte, Grétry, Colot, Dupré, Decq.

Seconds altos : Mmes Petit, Dupuy, Walack, Dodun, Planchat, Nizet, Bourgeois, Glauzer, Narçou, Muriel, Muller, Boivent, Jérôme, Josserand, Riche, Courtade.

Premiers ténors : MM. Gilbert, Menjaud, Thévelin, Luciani

Guignot, Goullet, Séguin, Devriès, Claudin, Dochy, Millot, Barutel, Jouvin.

Seconds ténors : MM. Granger, Dhorne, Devisme, Bach, Mesme, Crétinon, Darblay, Girard, Delaunay, Duval.

Premières basses : MM. Girard, Teste, Audan, Perrin, Roques, Troy, Lenoble, Vernaelde, Boussagol, Derivis, Singuier, Vals, Daraux, Blancard, Paget, Fontaine.

Secondes basses : MM. Lafitte, Mouret, Gaby, Aubert, Bernard, Narçon, Palianti, Betbeder, Tornié, Besson, Léger, Sureau-Bellet, Griner[1].

1. Le personnel de la *Société des Concerts du Conservatoire* est composé : 1° de Sociétaires; 2° d'Aspirants; 3° d'Auxiliaires, en ce qui concerne l'orchestre; les chœurs comprennent : 1° des Sociétaires; 2° des Sociétaires adjoints; 3° des Externes; 4° des Aspirants et Aspirantes actifs; 5° des Externes; 6° des Auxiliaires actifs; 7° des Aspirants en cas; 8° des Auxiliaires en cas.

TABLE DES NOMS CITÉS

A

B

C

E

F

M

R

S

T

U

V

W

Y

Z

TABLE DES GRAVURES

(1) Le portrait de Tilmant ne figure pas dans cet ouvrage à mon grand regret; je n'ai pu me le procurer malgré toutes les démarches que j'ai faites à ce sujet.

A. D.

TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Imp. E. Capiomont et Cie, rue des Poitevins, 6.

Paris. — Imp. E. Capiomont et Cie, rue des Poitevins, 6.

Dandelot, Arthur
La Société des concerts du Conservatoire de 1828 à 1897